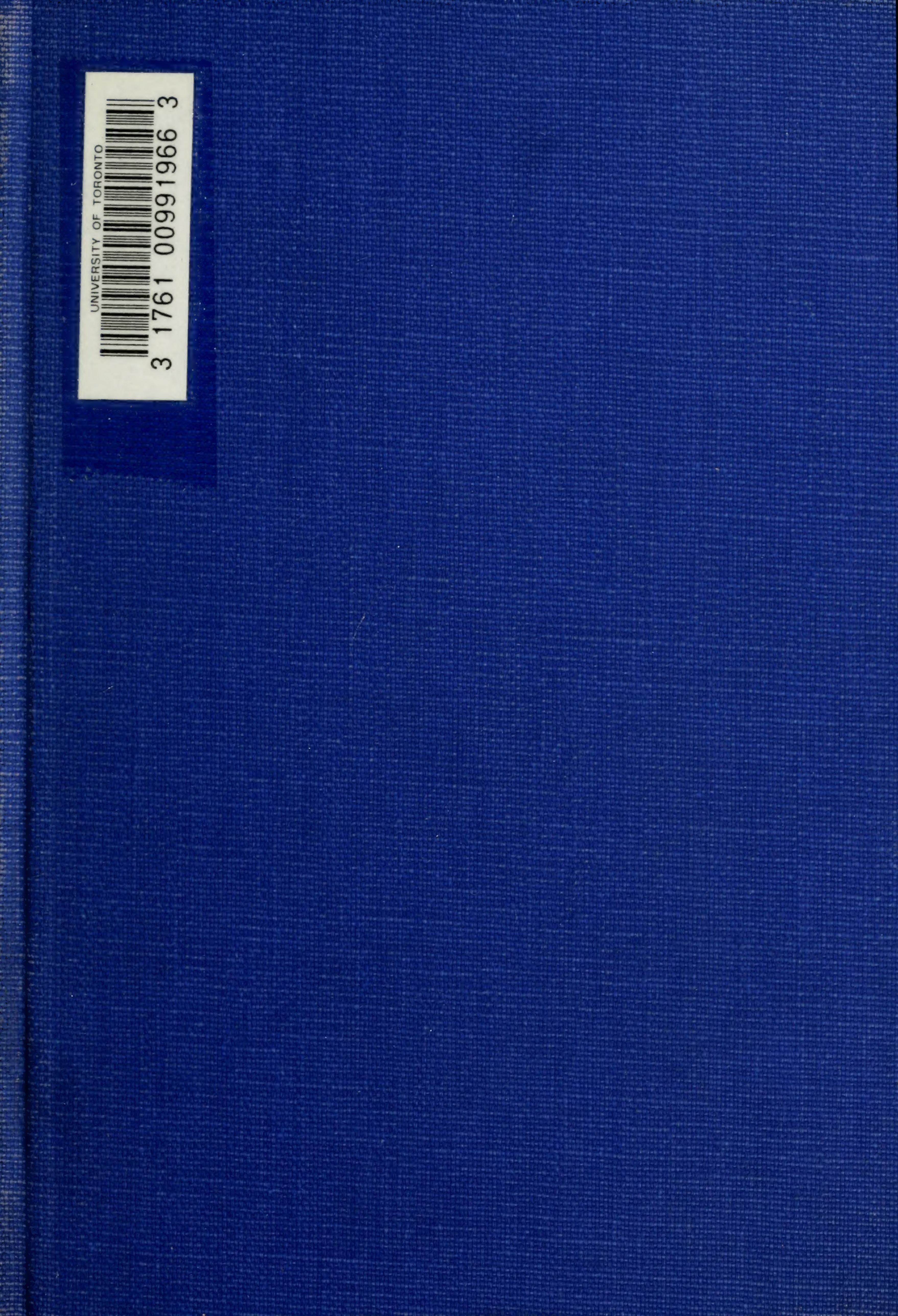

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00991966 3

ART ET RELIGION

L'ART BOUDDHIQUE

ART ET RELIGION

ÉTUDES CRITIQUES D'ESTHÉTIQUE RELIGIEUSE

L'objet de cette publication est de faire connaître, dans une suite d'ouvrages distincts, les rapports qui unissent l'art des diverses civilisations et les grandes formes de la pensée religieuse, à travers les milieux divers et les époques successives où elles se sont développées.

Pour paraître prochainement :

Le Polythéisme hellénique, par Charles Picard, Directeur de l'École française d'Athènes.

Le Polythéisme égyptien, par A. Moret, Directeur du Musée Guimet de Paris.

L'Islam, par Gaston Wiet, Maître de conférences à l'Université de Lyon.

Le Fétichisme.

L'Art sémitique.

ART ET RELIGION

L'ART BOUDDHIQUE

PAR

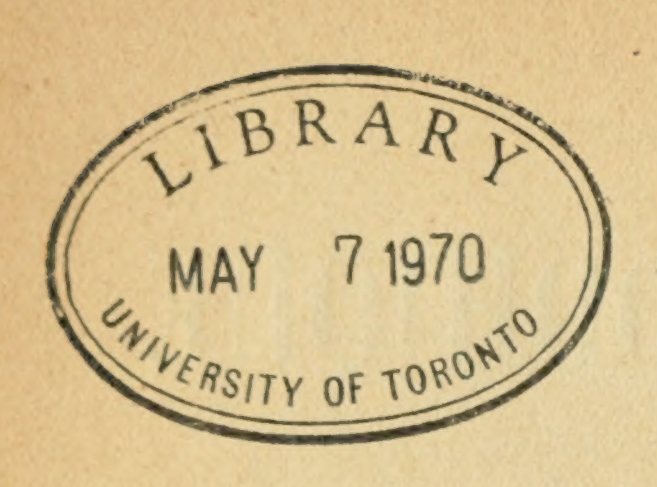
HENRI FOCILLON

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LYON
DIRECTEUR DES MUSÉES DE LYON

Illustré de vingt-quatre planches hors texte.

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1921



Mon éminent collègue M. Maurice Courant a bien voulu revoir, dans ce volume, l'orthographe des noms chinois et japonais : qu'il trouve ici l'expression de ma vive gratitude. Je remercie M. Gustave Le Bon et M. A. Foucher, ainsi que le Comité de l'Asie française, qui m'ont permis de reproduire quelques planches de leurs savantes publications. Enfin la maison Heinemann, de Londres, m'a autorisé à faire usage de plusieurs belles photographies empruntées au livre de Fenellosa, L'Art en Chine et au Japon, *devenu classique : elle a droit à ma sincère reconnaissance.*

ART ET RELIGION

Malgré les écoles et les groupements, l'art contemporain est avant tout l'expression de l'individu. Le XIX[e] *siècle nous a habitués à concevoir l'art comme une manifestation de pure liberté, se suffisant à elle-même, et, bien avant les théoriciens de l'art pour l'art, la* Critique du Jugement *présentait l'activité de jeu comme principe de la création esthétique. Nos plus récentes méthodes d'investigation, même lorsqu'elles s'appliquent aux œuvres du passé, tendent à s'inspirer de ces idées. Par réaction contre un excès d'intellectualisme et contre de faciles généralisations historiques, nous nous attachons de plus en plus à voir dans les chefs-d'œuvre du génie des réalités spécifiques nées d'un* fiat *échappant dans une large mesure aux nécessités des temps et aux habitudes des milieux. Nous sommes conduits à classer les maîtres selon qu'ils nous paraissent plus ou moins affranchis du déterminisme, et le monde de l'art est à nos yeux un univers à part, superposé au nôtre et n'ayant avec ce dernier que des relations de circonstance, de prétexte ou d'occasion. Quelle que soit sa valeur absolue, cette esthétique a le mérite de représenter l'attitude de l'homme moderne et l'état actuel de la conscience artistique ; elle met en*

évidence avec beaucoup d'autorité des valeurs techniques naguère négligées et sans lesquelles il n'y aurait pas de statues ni de tableaux.

Notre art est, d'autre part, presque purement laïque, j'entends qu'il n'est pas conduit par une théologie et qu'il n'est pas sous la dépendance d'une église. Nous avons même de la peine à concevoir qu'il en ait jamais pu être ainsi, et c'est une originalité de l'archéologie contemporaine que d'avoir réussi à nous convaincre que les cathédrales du XIIIe siècle étaient des édifices véritablement religieux. Quelle que soit sa profondeur ou sa vivacité, le sentiment confessionnel n'intervient plus qu'exceptionnellement dans les arts, et comme un don particulier de poésie. Sans doute l'immense bagage des sujets pieux et des attributs liturgiques continue à inspirer et à documenter les sculpteurs ou les peintres, et l'on verra longtemps encore des Vierges et des Crucifixions exécutées avec plus ou moins de talent. Mais, s'il est permis de les classer encore par habitude dans l'art religieux, l'art religieux, au sens profond et canonique du mot, n'existe plus guère, et, quand il mérite vraiment ce nom, quand il est fait pour l'église, sur la commande de l'église et sous son inspiration directe, mérite-t-il encore d'être appelé un art? En traitant les thèmes chers à l'art chrétien, la Renaissance y avait fait circuler le génie du paganisme et fait éclater la joie de vivre dans des épisodes destinés à propager l'humilité et le renoncement. Le dernier grand effort original de l'église dans les arts, le style jésuite, n'est pas seulement nuancé par

l'esprit du siècle, il sc présente comme une spirituelle et romanesque apologie de la mondanité.

*Lorsque nous étudions les sociétés primitives, les sociétés de l'antiquité et du moyen âge, et, de nos jours encore, les grandes civilisations non-européennes, nous voyons que ni la théorie kantienne du jeu ni l'esthétique romantique ni les caprices de l'individualisme laïque ne suffisent à expliquer les origines et les caractères fondamentaux de leur art. Il s'y présente, non comme une haute fantaisie de rêveurs créant des mondes pour se distraire, mais comme une fonction sociale et comme une fonction religieuse. C'est une des erreurs dogmatiques de la critique de ce temps que de considérer habituellement ces monuments lointains comme vides de tout contenu et doués d'une pure valeur décorative, alors que chacun d'eux répond à un système de croyances éthiques, de formules canoniques et d'interprétations générales de l'univers. En d'autres termes, l'art primitif, l'art ancien, comme l'art de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique et de la Polynésie, ne sont pas un réseau de graphiques indifférents, mais un ensemble de signes et de symboles. On ne songe pas à nier dans l'histoire de ces civilisations le beau développement des arts profanes, inspirés par les besoins et nés des ressources du sol. Mais ils sont eux-mêmes frappés d'un cachet social indélébile, et il ne faut pas entendre par là seulement qu'ils répondent plus ou moins, par le choix des matières, par la couleur, par le dessin, à ce que le XVIIIe siècle aurait appelé l'*esprit *des sociétés qui les créèrent : je veux dire qu'il y a en eux quelque*

chose de proprement rituel. Ils sont capables d'une large évolution, ils ne nous présentent pas forcément le spectacle d'une monotonie hiératique, — mais, outre qu'ils sont, au même titre que les arts sacrés, dépositaires d'une signification élevée, ils obéissent à des canons fixés par des valeurs sociologiques éminemment stables. Pour ne prendre qu'un exemple, — encore est-il emprunté à une époque de discussion et de tolérance relative et à l'histoire du peuple le plus ingénieux et le plus inventif, — l'art profane au Japon, sous les Tokougawa, est tout pénétré de rites anciens. Le plus social de tous les arts, l'étiquette, depuis la manière de saluer jusqu'à celle de s'ouvrir le ventre, est une liturgie inflexible, et cette liturgie n'a pas pour objet de dessiner d'élégantes ou héroïques arabesques, mais de maintenir la vie de l'individu en conformité avec une règle sociale et un idéal religieux. Les cérémonies du thé sont des sortes de messes, et les nombreux accessoires de ce petit culte raffiné ont un caractère sacré. Depuis des siècles leur forme n'a presque pas varié. On les dissimule aux yeux du vulgaire, on enveloppe avec soin les poteries rugueuses dans des étoffes de soie. Enfin, comment comprendre l'histoire de la céramique et de la peinture de paysage en Extrême-Orient en faisant abstraction de la philosophie et des rites du Bouddhisme ? Nulle part l'autorité des canons n'a été plus grande sur les arts, mais elle ne s'est pas exercée en Chine et au Japon seulement. Est-il besoin de rappeler le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire de la statuaire hellénique? Exemples et symboles successifs de la perfection

technique, ils peuvent être interprétés par les archéologues comme les points saillants de l'évolution, comme les plus beaux résumés des connaissances acquises : aux yeux des Grecs, ils fixaient une règle et formulaient une discipline.

Dans tous les aspects de la vie religieuse et sociale chez les peuples anciens, l'art est impliqué, non comme un agréable ornement, mais comme la technique la plus efficace. Les plus sèches des religions comme les plus prolixes, les plus détachées comme les plus ardentes, les plus hautement spéculatives et celles qui se limitent à quelques enseignements d'éthique positiviste, toutes se signifient par un art autant que par une doctrine. Et l'art n'est pas seulement pour elles un moyen de publicité populaire et de diffusion auprès des masses, mais le principe même de leur établissement et de leur grandeur. La pensée religieuse ne suffit pas à faire la religion : elle lui survit quelquefois, mais l'a-t-elle vraiment précédée ? En tous cas, deux éléments sont nécessaires : le dogme et le culte, ou, si l'on veut, l'esprit et la lettre, la croyance et le rite. Sans le rite, la pensée religieuse n'est qu'une poésie solitaire, une méditation ou une élévation personnelle. Le rite la cheville dans la vie sociale, où elle exerce son empire par des interdictions et des prescriptions. La liturgie, les langues ésotériques, les danses sacrées, les images miraculeuses, tels sont les procédés par lesquels le corps social pense et vit une métaphysique. Et, quand la métaphysique s'évanouit, l'art et le culte n'en subsistent pas moins.

Des religions à faible contenu métaphysique et mystique ne sauraient s'en passer. Le Confucianisme, j'entends le Confucianisme le plus sec, le plus détaché des rêveries sur l'absolu, donna un développement immense à la musique et fit naître une peinture propagatrice de bons exemples et de légendes édifiantes. Pour refréner l'idolâtrie, fortifier la croyance au Dieu unique chez des nomades attachés aux petits dieux des tribus, et aussi par un scrupule qui prend sa source dans la magie, Mahomet proscrivit la représentation des êtres vivants : de cette interdiction, analogue sans doute à celle qui favorisa l'art décoratif du bronze dans l'Europe du nord, devait sortir une prodigieuse géométrie de formes abstraites. Le génie imagier des Iraniens ne put s'y plier : il se réfugia à l'intérieur d'un schisme, qui eut son art propre, comme ses règles, ses rites, toute sa liturgie. Les religions du renoncement, comme le Bouddhisme et le Christianisme, malgré leur indifférence aux vanités, ont créé une étonnante et luxueuse iconographie, et, il est curieux de le noter, c'est au moment même où la première était amenée par Nagarjuna à sa systématisation métaphysique la plus abstraite que les artistes gandhariens la dotaient de ces images vivantes, concrètes et populaires qui allaient la répandre au loin en Asie[1].

L'etude des rapports de l'art et de la religion a été rendue plus facile et plus féconde par la méthode sociologique et par la manière dont elle a traité ce que nous

1. V. Grünwedel, *Mythologie de Buddhisme au Tibet et en Mongolie*, trad. franç., p. 34.

savons des coutumes des peuples barbares : j'emploie à dessein cette dernière expression avec le sens large et sans malveillance qu'elle a dans la langue grecque, ne pouvant appeler primitifs et encore moins sauvages des peuples dont les arts révèlent souvent une force secrète, supérieure à l'habileté. Les rites et les croyances qui subsistent chez eux, non à titre de dégénérescence de formules plus élevées, mais comme vestiges inébranlables de l'humanité ancienne, éclairent singulièrement toutes ces questions. En vertu du principe même de la magie sympathique, l'image d'un être ou d'un objet, à la suite d'une incantation ou d'un charme, peut être douée des mêmes qualités et des mêmes attributs que cet être ou cet objet. On s'explique dès lors pourquoi les grottes qui servaient d'abris aux chasseurs de rennes sont décorées d'images gravées et peintes dans l'ombre et sur lesquelles brillait rarement une faible lumière. Que l'art ait été rêvé, puis ébauché par un solitaire génial, désireux d'exprimer et peut-être de faire partager à d'autres son émotion en présence des formes vivantes, c'est là probablement une émouvante fiction romantique. L'homme primitif copia le bison, le mammouth et le renne, non par délassement ou par jeu, mais parce que leur image lui était directement utile et qu'il s'en servait pour se les concilier.

Une pareille interprétation ne serait qu'ingénieuse, si elle n'était confirmée par un grand nombre d'observations faites sur le fétichisme et si toutes les religions ne conservaient des traces de cette attitude primitive de l'homme en face des choses. La croyance, encore si vivace, aux sta-

tues miraculeuses en est la lointaine survivance. Avant d'être une élévation désintéressée du cœur, la prière adressée aux images fut une forme de conjuration. Ce que le vocabulaire des critiques appelle la magie de l'art n'est pas un vain mot pour l'Asie et même pour les civilisations de l'Orient classique. La religion fut la première technique de la vie sociale, et l'art fut la première technique de la religion. La magie est à l'origine du culte des images, elle a inventé les images mêmes. L'art funéraire de l'Egypte ancienne lui doit son ampleur et son éclat. Les belles peintures décoratives des tombes, à jamais murées dans le silence et dans la nuit, n'étaient pas destinées à procurer à des visiteurs d'agréables émotions, puisque toute visite était impossible : par des représentations fidèles, elles assuraient au mort les nourritures, les esclaves et les domaines nécessaires à sa vie posthume. Les statues fixaient l'existence du double et l'empêchaient de mourir pour toujours. La Chine médiévale conservait des traditions du même ordre. « Héritière des idées des Han, dit Petrucci[1], *elle était pleine de rêveries singulières ; magiciens et sorciers y régnaient en maîtres... La vitalité des idées magiques sur la valeur de l'image nous est démontrée par l'histoire légendaire des vieux peintres, aussi bien en Chine qu'au Japon. On parle encore au VIII*e *siècle d'un cheval de Han Kan s'échappant du papier ou d'un dragon de Wou Tao-tseu s'envolant de la soie, dans le tumulte et dans la nuée, dès que le maître eut, après que la peinture était achevée, peint les yeux. » Il n'est*

1. *Encyclopédie de la peinture chinoise*, pp. 11-12.

pas interdit d'interpréter dans un sens conforme à ces traditions les fameuses paroles d'Hokousaï : « A quatre-vingt-dix ans, je pénètrerai le mystère des choses ; à cent ans, je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et, quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. »

L'idée de la vertu magique des images suffit-elle à expliquer d'une manière absolue les rapports de l'art et de la religion ? Le principe de la copie rendue identique à l'objet par un charme implique un élément d'inertie ou même de décadence pour les arts : la puissance du charme peut s'exercer sur des simulacres qui n'ont pas besoin d'être parfaits, si la conjuration est très forte, ou même sur des substituts très éloignés ; bien plus la conjuration peut, de toutes pièces, créer l'objet et se passer de son simulacre. Les peuples qui ont cru que la puissance du verbe était supérieure à la vertu des représentations figurées ont délibérément pris parti contre les images, mais ils n'ont pas pour cela renoncé à la magie. Même dans le monothéisme juif et dans le monothéisme islamique, elle a toujours fortement agi en sous-œuvre.

Mais l'animisme qui plaçait un dieu ou un démon dans les choses et plus particulièrement dans les puissances naturelles était amené à lui donner une forme, parce que le pouvoir d'abstraction de l'homme primitif était extrêmement limité. L'utilitarisme magique du chasseur de rennes a fait de lui un animalier exceptionnel. La peur du tonnerre, le culte du soleil, l'adoration des puissances cachées ont également excité l'homme à se

les concilier par des procédés concrets : il ne pouvait se représenter les forces que comme des êtres, c'est-à-dire comme des bêtes ou comme des hommes. Pour les avoir à soi, à sa portée et pour exercer sur eux le pouvoir des conjurations, il devait du même coup donner satisfaction à son besoin instinctif de les concrétiser et de les dégager du chaos. De là le totémisme, religion de la bête dans laquelle le clan incarne la force divine, et, d'autre part, l'anthropomorphisme.

L'art totémique et l'art anthropomorphique ont d'abord été des moyens, des procédés ; ils ont fini par devenir un but et par se suffire. Du jour où la bête et l'homme incarnèrent des forces supérieures, leur image réclama un traitement particulier. Le clan qui adore le loup ou le serpent peut vouer son culte à un loup ou à un serpent quelconque, mais non pas à une image quelconque du loup ou du serpent. Le soleil est un homme ou un taureau, mais non pas n'importe quel taureau, n'importe quel passant de l'univers. C'est un taureau d'une grande force et d'une grande beauté, c'est un homme très fort et très beau. Ainsi l'image tend à se revêtir des attributs de l'excellence, et la notion désintéressée du parfait intervient comme une première note esthétique dans l'art religieux. Selon le génie des peuples, elle aboutit à une stylisation schématique, concentrée et puissante, ou à un naturalisme savant. La naïve prolixité de l'Inde a multiplié les têtes et les membres des dieux pour figurer leur vigilance, la multiplicité de leurs bienfaits, le caractère inévitable de leurs châtiments. D'autres races cherchèrent

dans l'équilibre souverain des fonctions organiques et dans l'harmonie d'une jeunesse éternelle l'image d'une humanité vraiment digne d'incarner le divin.

Que les dieux grecs soient en partie redevables à l'Asie de leur sens primitif et de leur configuration originelle, et même que la mythologie classique ait conservé, dans les fondations de l'Olympe, les vieux monstres exubérants, — Géryon, les Hécatonchires, — c'est un fait, et l'on doit reconnaître aussi que, parvenu à une habileté supérieure, l'art religieux de la Grèce s'est longtemps incliné devant quelques-unes des formes vénérables qu'il avait prises à ses débuts. Même aux basses époques, l'Artémis éphésienne restait emprisonnée dans une gaine et couverte de mamelles. Ce qui est remarquable dans l'histoire de l'art grec, ce n'est pas seulement la rapidité de son évolution, c'est l'autorité avec laquelle il a fixé dans des formes humaines, merveilleusement équilibrées et choisies, un certain nombre de notions valables, non pour une peuplade, mais pour l'humanité tout entière, la lumière, la beauté, la sagesse. Que la chouette totémique subsiste au revers des monnaies d'Athènes et qu'elles portent au droit l'image de la Raison, quelle conciliation entre les dieux de la tribu et les dieux de tous les hommes ! En modelant des dieux parfaits, l'art grec modelait l'intelligence parfaite, sous les traits de l'homme accompli. Ce qui peut subsister de l'antique magie dans les soubassements de l'édifice s'enfonce et s'obscurcit à mesure que l'on s'élève, et le temple lui-même est doré par les rayons de l'air supérieur. L'idée de la liberté, dans

la vie civique et dans la vie morale, appuyée sur l'idée de la loi délibérée et consentie, s'oppose, sans doute pour la première fois, à la notion de rite et de coutume. L'art, technique de la religion, devient une force capable de la dépasser, de la hausser avec lui et, dans une certaine mesure, de la supplanter. Les dieux ne sont plus que le prétexte de la beauté. L'art, selon la formule d'Aristote, est la joie des hommes libres. Les mythes les plus archaïques et d'origine barbare, — Arion, par exemple, — sont présentés comme de gracieux hommages aux Muses.

Des souvenirs laissés confusément aux générations postérieures par cette élite exceptionnelle naquit l'idée complexe de paganisme, où interviennent à la fois la nostalgie d'un âge d'or évanoui à jamais, une aspiration passionnée à la liberté des instincts et au bonheur, le culte de la beauté organique de l'homme, le goût des voluptés terrestres, enfin l'impatience de toute formule religieuse. A cet état diffus, le paganisme hanta les débuts de la Renaissance italienne. Le christianisme s'en accommoda comme il put, jusqu'au jour où l'art catholique en fut pénétré jusqu'au fond, mais son génie s'y opposait, et c'est d'un tout autre sens, c'est de vertus plus mystérieuses et plus profondes qu'il dota les chefs-d'œuvre des cathédrales d'Occident.

Comme toutes les grandes religions du renoncement, comme le Bouddhisme, il développait une force nouvelle, principe civilisateur et principe esthétique à la fois. La règle éthique du détachement des biens terrestres, pas plus que la doctrine du vide, n'a détruit le culte des

images, parce que toute religion qui franchit la pure éthique et la pure métaphysique a besoin d'images, de rites et de formules, mais elle a superposé au culte une structure psychologique également précieuse pour les arts. Ce que nous appelons le sentiment religieux *est d'un autre ordre que l'inquiétude du primitif en présence des forces naturelles ou l'angoisse philosophique du sage devant les problèmes de l'univers; ce n'est pas non plus l'état sublime de nos passions (telle fut l'erreur de l'art catholique, dès la fin du XVIe siècle, — la transposition du drame ou de l'opéra dans la plastique religieuse), mais une aspiration indéterminée dont les vertus théologales, les « états parfaits » du catholicisme ne sont, si je puis dire, que les reliefs les plus évidents. Effusion, tendresse, désir, pitié vivifient les mythes et les images et ouvrent à l'art des horizons inconnus. Les hommes et les paysages en sont baignés. La vie spirituelle fait rayonner sur le front des saints, dans leurs regards, dans le ciel qui brille au-dessus des ermitages ombriens ou japonais, une espèce d'aube surhumaine. L'iconographie, qui conserve sa valeur d'indice, ne suffit pas à interpréter cet accent des profondeurs. Tandis que le rite maintient le caractère collectif de la croyance, le sentiment religieux peut devenir principe d'individualisation. Les attributs de l'image, son type, son style restent en fonction de la liturgie et de la dogmatique; la qualité de la vie spirituelle qu'elle représente, tout en répondant à l'état et aux besoins d'une collectivité, est en fonction d'un sentiment personnel.*

D'autre part, la tendance qui poussait l'art à se con-

sidérer comme son propre but, si elle a été qualifiée et mise en lumière par les esthéticiens modernes, est une tendance très ancienne. Les progrès de la technique l'objectivaient peu à peu, il cessait d'être instrument pour devenir fin en soi. Avant les Grecs, il y eut des artisans pour aimer les choses bien faites et des artistes pour aimer la beauté, pour se réjouir du contact d'une matière rendue plus fine, de la vue d'une symétrie ou d'une asymétrie volontaire. Toucher un objet soigné, le serrer chaudement entre les paumes, le caresser pour lui donner le poli, c'est là un instinct désintéressé, aussi ancien que l'homme conscient, et, sans lui, nous en serions toujours à la pierre éclatée. La commodité usuelle n'est pas toujours d'accord avec la régularité formelle, et pourtant l'on chercha des formes régulières. Il y a là un pur désir, dont l'utilitarisme magique ne donne pas la clef. Le sens profond du mythe de Pygmalion n'est pas dans l'animation de la statue, mais dans l'amour que le sculpteur conçut pour elle en la faisant. Même, il ne l'eût pas faite, s'il ne l'eût aimée. De même que le sentiment religieux se superposa aux rites, l'amour du beau se superposa au culte des images, non seulement comme une expression de plus de la piété, mais comme une force souveraine qui finit par dépasser son objet. Les religions eurent à compter avec cette force qui les dépassait quelquefois et qui, en les enrichissant, pouvait les dévier.

D'ailleurs chacune d'elles n'a pas forcément inventé son *art. Beaucoup furent des réformes agissant dans des milieux déjà touffus. Les vieilles techniques savantes ont*

modelé les dieux récents. Mythes et icones sont monnaie d'échange. Il n'est pas de religion qui ait fait table rase et reconstruit de toutes pièces : l'Islam lui-même n'a pas commencé par abolir les images, et il n'a peut-être réussi à les abolir que chez les purs sémites. Quel dépôt de croyances séculaires, quel terme d'expériences lointaines que l'Hermès Criophore ! Le Christianisme l'adopte, fait de lui le Bon Pasteur, comme il fit des petits héros poliades les saints locaux des villages. Les bêtes de l'Asie, incarnant les évangélistes, écussonnent les tympans des basiliques romanes, les moulures provençales ont les mêmes profils que le vieil arc romain. Les reliefs bouddhiques du nord-ouest de l'Inde sont agencés par un sculpteur méditerranéen ; le Bouddha sommeillait dans des figurations symboliques : il se révèle à nous sous les traits d'un dieu grec ou d'un magistrat impérial. La Chine des Han, vouée à la magie, figure ses songes sous des formes empruntées tantôt à l'art totémiste du Pacifique, tantôt à l'inspiration mésopotamienne.

Ainsi l'histoire des arts religieux est pleine de rapports évidents ou cachés, de nuances et de contradictions apparentes, dont l'analyse ne nous éclaire pas seulement sur l'attitude de l'homme en face de l'absolu, mais sur les liens profonds qui unissent les diverses parties de la communauté humaine. Une métaphysique rudimentaire, qui avait besoin de représentations figurées et de charmes, jointe à l'instinct qui poussa le primitif à rendre concrètes à ses yeux les forces naturelles et les formules sociales, sous l'aspect symbolique ou naturaliste de

l'homme et de la bête, explique dans une large mesure l'origine des images du culte, quelques-uns de leurs caractères permanents, certaines mystérieuses survivances. Le développement de la vie spirituelle, en même temps que les progrès de la technique, l'amour des choses bien faites et le désir du beau, les a douées de qualités plus profondes et d'une puissante vertu de suggestion.

A la veille du grand épanouissement hellénique[1], *la déesse samienne, l'antique Héra du Louvre se dresse comme une commémoration et comme une promesse à la fois. Ses jambes restent jointes et noyées dans une gaine; elle plonge dans le sol le plus ancien, on dirait que des bandelettes la serrent comme elles ont serré les morts et les vivants d'autrefois. Mais son buste et son visage s'épanouissent avec plénitude. Par le haut de son corps, elle est une force heureuse, elle est conscience, elle est esprit, la lumière des méditations éternelles l'enveloppe sans nous la dérober. Idole et déesse, peut-être est-elle plus chère à nos cœurs que les grands dieux libres, et plus religieuse aussi. La souplesse de la vie, la droite clarté du regard, l'harmonie des formes nobles, quelles conquêtes immortelles! Mais la vénération des origines fait partie de notre trésor caché et de notre sentiment du divin.*

1. V. Henri Lechat, *Au musée de l'Acropole d'Athènes*, p. 407.

L'ART BOUDDHIQUE

INTRODUCTION

L'unité de l'Asie, le caractère évolutif du Bouddhisme, telles sont les deux idées sur lesquelles s'appuient les esthéticiens extrême-orientaux de notre temps, et l'on sent tout le parti qu'en peut tirer une école douée du sens des ensembles historiques et des synchronismes, animée non seulement par le patriotisme de la patrie, mais, si je puis dire, par le patriotisme d'un continent. Montrer d'une part la force, la permanence de l'unité asiatique à travers les siècles et, de l'autre, la souplesse d'un idéal religieux qui en est l'expression intime et profonde, qui a *vécu* avec l'histoire sans jamais se durcir et qui forme comme la chaîne d'or des temps et des lieux, c'est créer ou réveiller la conscience unanime des groupements ethniques, c'est aussi préparer un programme d'action. Cette conception exaltante, pouvons-nous l'accepter en bloc, est-elle d'accord avec les derniers résultats acquis par la science? La question n'intéresse pas seulement l'histoire de l'Asie, mais celle de l'Occident même. Dès à présent elle peut

être envisagée avec largeur. L'étude des arts nés du Bouddhisme ou transformés par lui a produit récemment, surtout en France, des travaux remarquables par la sûreté de la méthode et par la nouveauté des conclusions. Beaucoup de ces monuments nouvellement mis au jour, marqués d'un sens précis ou dépositaires d'inexprimables songes, se rattachent, par leur forme, sinon par leur contenu, aux mêmes origines que l'art méditerranéen. La grandeur du génie philosophique et plastique de l'Asie est loin d'en être diminuée, bien au contraire, mais ce génie apparaît plus complexe, moins un, moins massif à nos yeux.

Le travail que l'on va lire a pour objet d'appeler l'attention sur ces nuances nouvelles et de montrer comment les divers peuples d'Asie, à mesure qu'ils recevaient et s'assimilaient la philosophie indienne, les pensées nées de la méditation du Sage sous l'arbre de la Bodhi, les anecdotes populaires enfantées par la plus gracieuse et la plus luxuriante imagination, ont traité les formes concrètes par lesquelles la religion bouddhique devait traduire le mieux leur propre idéal. Il ne saurait être considéré comme un manuel d'art bouddhique, mais comme un essai sur l'esthétique de cet art, comme une étude des rapports entre la pensée religieuse et les formules plastiques et techniques qu'elle a tantôt inspirées, tantôt reçues du dehors et modifiées. Nos habitudes d'esprit rendent cette tâche malaisée. Nous nous débarrassons volontiers du problème en limitant le génie asiatique à des

aptitudes purement décoratives. Une métaphysique et une mystique qui font trop de méandres pour notre logique européenne nous déconcertent. Nous n'avons pas seulement de la peine à éclaircir cet ordre de pensées, nous y répugnons en quelque manière. Pourtant l'art de l'Asie ne doit pas rester le privilège des purs érudits, il a un sens humain et général, il doit faire partie de notre conscience historique.

L'Europe et l'Asie ne sont pas fermées l'une à l'autre comme deux mondes hostiles évoluant à part selon des formules divergentes. De tout temps elles ont communiqué. Les Aryas de l'Inde, jadis considérés comme les ancêtres de l'homme d'Europe, sont ses descendants. Des régions baltiques ou de l'Europe centrale, il se répandit sur les deux continents. Il colonisa l'Iran et l'Inde. Plus tard l'expédition d'Alexandre renouvela cette marche vers l'est qui n'a cessé de tenter la race blanche. Elle n'est pas l'éblouissant épisode d'une vie légendaire, elle eut un lendemain, elle laissait derrière elle mieux que des vestiges de son passage, ces principautés helléniques qui se maintinrent longtemps en Bactriane et sur les rives de l'Indus. Peut-être sont-ce des Grecs d'Asie qui firent connaître le Bouddhisme aux néo-platoniciens. Leur culture rendit possible le développement d'un art hellénique dans le royaume de Gandhara. Enfin le Christianisme pénétra jusqu'au cœur de l'Asie où il subsista pendant des générations. Certaines impératrices mongoles le favorisèrent. En pleine Asie cen-

trale, en vieux pays turc, près de Samarcande, on peut déchiffrer encore d'antiques épitaphes nestoriennes.

Et d'autre part l'Asie, que nous nous représentons volontiers comme une immobilité majestueuse, fataliste, contemplative, comme le continent des grands empires morts, et morts depuis des siècles, a vécu et vit avec une intensité extraordinaire. Elle n'a pas seulement produit et propagé des rêves d'une déconcertante profondeur, elle a enfanté des civilisations organiques, solides et pourvues de techniques savantes. Le beau livre de Léon Cahun sur les Mongols, par exemple, nous laisse l'impression, non d'un tourbillon de forces confuses, non d'un fourmillement de tentatives amorphes, mais d'un système, qui se meut avec largeur et qui partout organise. Derrière les immenses déploiements de la politique militaire de Gengis-Khan, derrière les chevaleries de Timour, que l'on nous présente d'ordinaire comme d'aveugles déplacements de matière humaine sur lesquels ont brodé des caprices orientaux et de tyranniques fantaisies, il y eut une extrême alacrité de vie nationale consciente, alliée aux plus larges vues des chefs. L'histoire de la Chine, ce prétendu sommeil séculaire, agité de révolutions amorphes, révèle la puissance de la grande fonction civilisatrice de cet empire, qui est d'accueillir les nomades des steppes septentrionales et de les assimiler au communisme agricole de la Vallée Jaune. Dans sa citadelle insulaire, sur ces inexpugnables

rochers contre lesquels vint se briser l'armada de Koublaï-Khan, le Japon, à l'abri de tout mélange, fier de sa dynastie solaire, reçoit, décante et raffine les formules les plus hautes de la pensée asiatique. Longtemps ce chapelet d'îles extrême-orientales paraît vivre exclusivement pour lui, mais la race qui le peuple peine sur elle-même, dans un extraordinaire effort d'ascétisme social, et se prépare laborieusement à son rôle d'élite. A l'autre extrémité du continent, l'Iran des Arsacides, sorte de charnière entre l'Europe et l'Asie, divulgue vers l'est les thèmes de la vieille terre mésopotamienne et ouvre ses routes à de plus lointaines influences. L'Inde enfin, au matin de la race blanche, recueille et conserve une langue, des rites, une mythologie dont les racines se retrouvent dans les premières annales de l'humanité d'Occident. Elle construit la religion et la civilisation brahmaniques, pense le Bouddhisme, le répand et y renonce pour elle, revient à sa profusion de dieux étranges, copieux, ondoyants, difformes, jusqu'au jour où l'Islam la pénètre, où elle connaît le tolérantisme mongol.

Quels furent les rapports réciproques de ces puissantes unités morales, par quels chemins les échanges purent-ils passer, dans quel sens et selon quel rythme? L'Asie est partagée en grandes régions naturelles, véritables catégories géographiques qui apparaissent posées une fois pour toutes à l'aurore de l'histoire. Les peuples qui les habitent sont profondément distincts les uns des autres. Pour ne prendre qu'un

exemple, qu'y a-t-il de commun entre le Sémite mésopotamien, constructeur de châteaux de briques, sculpteur de reliefs d'albâtre où il se représente domptant le lion et le taureau, avec le nez busqué, la barbe frisée d'un sacrificateur juif, et d'autre part le riverain du Pacifique, l'agriculteur sédentaire qui laboure la terre jaune, le rude et mélancolique montagnard des pays du Fleuve Bleu ? La largeur d'un continent les sépare et, plus profondément encore, leurs origines ethniques et leurs formules de civilisation. Nous verrons pourtant ce que la Chine des Han doit à l'inspiration mésopotamienne. Chine, Mongolie, Inde, Iran, Mésopotamie, ces foyers de développement original, dont l'intensité et la force d'expansion se manifestent inégalement à travers les siècles, n'ont cessé d'agir les uns sur les autres. Ce sont des milieux en général résistants, mais soumis à des oscillations amples. L'Inde, carrefour des relations asiatiques, devait exercer par la pensée une influence longue et dominatrice entre toutes.

L'aspect de la terre semble d'abord donner raison à une théorie de fixité absolue. L'Asie paraît composée de blocs hétérogènes, séparés les uns des autres par d'infranchissables barrières de montagnes et par de mortels déserts. Les hommes eux-mêmes ont renforcé ces remparts : la muraille construite par les Han autour de la Chine claquemure l'empire. L'Hindou-Kouch et l'Himalaya isolent l'Inde de l'Asie centrale. Du Pamir au Baïkal court une succession de chaînes d'où

émergent et se détachent ces épis redoutables, le Thian-Chan et l'Altaï. Entre le Thian-Chan et le Kouen-Lun, le bassin desséché du Tarym, que vivifie à peine un étroit collier d'oasis entourant le funèbre Takla-Makan. Contre la muraille de l'Himalaya, le formidable socle plissé du Thibet. Au nord-est, l'immensité du Gobi.

Eh bien, ces mondes si terriblement isolés communiquent. Des brèches et des cols ouvrent les montagnes. La passe de Khaïber, par la vallée de Kaboul, mène de l'Inde au pays afghan ; la passe de Baroghil ouvre à l'Inde par le Pamir une fenêtre sur le Turkestan ; les hautes vallées du Brahmapoutre et de ses affluents de gauche, non moins que les cols du Sikkim, donnent accès au Thibet oriental. Entre l'Altaï et le Tengri-Dagh (Thian-Chan), une dépression, une sorte de détroit terrestre, la Dzoungarie, conduit de la Mongolie au Turkestan, et plus au sud, presque à l'endroit où se nouent les éléments de toute l'ossature orographique, des cols de faîtage tels que le Terek-Davane permettent de passer de pays d'est en pays d'ouest, de Kachgar à Tachkent, unissent les deux bassins, les deux « golfes » de l'Asie centrale.

Les plus praticables de ces passes furent de tout temps utilisées pour les parcours commerciaux par les caravanes ; pour la propagande religieuse par les pèlerins et par les moines errants ; pour la guerre par les conquérants et par les aventuriers. De tout temps l'Asie fut mêlée à l'Asie. Comment pourrions-nous

comprendre notre moyen âge d'Europe, son architecture religieuse, ses poèmes épiques, si nous ne connaissions les chemins, les étapes et le terme des pèlerinages? Il en est de même pour l'Asie. Ce sont des pèlerins chinois qui, par leurs relations, nous font connaître l'Inde bouddhique ancienne. Ce sont des moines de l'Inde, ces perpétuels errants des premiers âges de la foi, qui traversaient durement les passes de l'Asie centrale pour montrer à un empereur chinois la statuette d'or d'un dieu nouveau. Plus tard ils eurent à Lo-yang leurs hôtelleries et de nombreux adeptes : ils furent d'abord des explorateurs. Que les pénétrations et les influences aient été lentes, par ces chemins difficiles, c'est possible, et aussi que ces immenses voyages aient exigé de longs repos, des stations séculaires. Un fait les aida puissamment et, au besoin, les précipita, — le nomadisme. Les cavaliers des steppes septentrionales, âmes et corps de fer, durcis par les rigueurs d'un climat aux extrêmes terribles, capables de tout endurer et de tout renverser, ont brassé l'Asie dans tous ses éléments, mené les routiers chinois combattre en Palestine, fondé à Pékin, à Delhi, dans l'Iran, plus loin encore, de durables empires.

De ces observations quelles conclusions tirer? Que l'unité de l'Asie est un fait, et qu'elle est due aux nomades? Pas le moins du monde. On ne peut même pas dire que ce grand corps ait jamais pensé avec unanimité. Il faut respecter la diversité du génie asia-

tique, en tenant compte des contacts, parfois prolongés, entre ses éléments. Le pèlerin, le marchand et le cavalier mongol furent d'exceptionnels agents de liaison. De là de grands courants d'échanges. La philosophie indienne fut ainsi répandue au loin, par des moines errants, par des voyageurs exaltés, par des simples comme par des lettrés. Elle fut accrue et nuancée par des peuples dont chacun lui communiquait la note originale et profonde de sa propre essence spirituelle, et qu'elle abordait d'ailleurs sans intransigeance, avec une pleine capacité d'adaptation.

Son histoire, dans la mesure où il est possible de la connaître, ne se présente pas comme le développement harmonieux d'un principe d'où découlent un évangile, une théologie et des dogmes cohérents, mais comme la vie d'un large thème que travaille une perpétuelle inquiétude et soumis à des mutations. Règle morale à l'origine plutôt que système métaphysique, elle comportait des contradictions, une espèce de casuistique, comme une médecine variant avec les malades. Et d'autre part elle était harcelée par les exigences philosophiques ou plutôt par la manie spéculative des peuples de l'Inde, hantés par le problème du moi et du non-moi, du Nirvana conçu tantôt comme un retour au néant, tantôt comme une survie bienheureuse... Le Maître de la « voie moyenne », du « chemin du milieu », l'agnostique exquis ne pouvait empêcher ceux qui se réclamaient de son nom de tomber, à droite ou à gauche de la route, dans les extrêmes de l'abs-

traction systématique ou dans le mysticisme magique. De là une extraordinaire multiplicité d'aspects, qui déconcerte l'analyse et qui ne nous permet guère d'appliquer le concept d'évolution à l'histoire des arts bouddhiques. Le plus prudent, c'est encore de les suivre pas à pas, sur les divers terrains où ils se sont propagés et enrichis.

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES

I. Les origines bouddhiques. — II. La vie légendaire du Bouddha. — III. La philosophie du renoncement et son avenir esthétique. — IV. L'architecture : le sanctuaire et le couvent. — V. La sculpture dans l'Inde : hellénisme et bouddhisme. — Le panthéon bouddhique.

I. — Les origines bouddhiques.

Il ne nous est possible de nous représenter les origines du Bouddhisme qu'à travers une scolastique et une imagerie. Le travail d'une pensée très riche, toujours en mouvement, luxuriante en interprétations et en commentaires, dans l'Inde même, a considérablement surchargé la révélation initiale. D'autre part, la personne et la vie du Sage disparaissent sous les ornements prolixes, sous les anecdotes édifiantes dont l'imagination populaire s'est plu à les décorer. Les deux grandes églises, celle du sud et celle du nord, ont modelé chacune pour son compte l'image et la philosophie du Bouddha. Les Écritures pâlies et les Écritures sanskrites ne portent pas jusqu'à nous l'écho d'une même voix, traduit en deux langages. L'illumination de Ceylan et la doctrine du nord se rattachent à la même loi, mais l'une et l'autre sagesse, à mesure

qu'elles s'éloignaient de leur commune source, prenaient des chemins opposés. Dans la préface de la traduction du *Bouddha* d'Oldenberg, M. Sylvain Lévi remarque que ce grand schisme se fait sentir encore chez les historiens modernes : les uns s'attachent à la haute doctrine de vie, à l'ascétisme monacal, les autres posent à l'origine « une débauche de mythologie populaire ».

Il ajoute avec raison : « Les deux systèmes se complètent sans doute, le Bouddhisme n'a pas jailli brusquement d'un sol vierge ; les premiers qui prêchèrent et recueillirent la Loi n'avaient pas fait table rase des croyances et des idées héréditaires ; ils les subissaient, alors même qu'ils s'en croyaient affranchis. Mais pour marquer une empreinte si profonde et si durable, une personnalité vigoureuse fut nécessaire, comme il fallut, pour assurer si vite le succès, une prompte constitution de la communauté. Les deux systèmes tendent ainsi à l'unité, comme les deux Églises se rattachent à une commune origine. »

Ces lignes, d'un sens historique si conciliant et si juste, sont confirmées par l'étude des monuments et fixent notre méthode. L'art bouddhique est à la fois une mythographie très anecdotique, très concrète, et l'expression d'une haute pensée. Tantôt il décore les balustrades des stupas de toute une imagerie de reliefs où les épisodes légendaires de la vie du Bouddha sont représentés comme le sont les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament sur les tympans de nos églises.

Tantôt il dresse au-dessus des vies agitées, des tumultes, des changements, l'image solennelle des méditations du Sage et de son infinie pitié. Il semble d'abord limité aux formes les plus solides, les plus pleines et les plus stables de la plastique, et il finit par aboutir à l'esthétique de la pure suggestion, à une interprétation de la nature où une tache, une ligne, un point suffisent à éveiller en nous l'idée de l'absolu et la notion du tout. Nous traiterons donc la vie du Bouddha, non comme une matière à exégèse, mais comme une Légende Dorée, dont chaque élément doit être, au point de vue iconographique, considéré comme un fait inébranlable. Mais nous essaierons aussi d'analyser les formes élevées de cet art en fonction de la pensée qui les pénètre, qui les inspire si profondément et qui a ordonné, non seulement leurs linéaments généraux, mais jusqu'à leurs particularités techniques.

Le fond de la doctrine bouddhique, le salut par le renoncement, ne doit pas être considéré comme l'invention d'un génie novateur, mais comme l'expression définitive d'une vieille inquiétude de race qui avait déjà hanté la pensée religieuse de l'Inde brahmanique. La contradiction qui existe entre l'idée de l'unité divine de l'univers et, d'autre part, le spectacle de la vie chaotique, dissociée, prisonnière des étroites limites du moi, avait de longue date enfanté le pessimisme et l'obsession de la douleur, en même temps qu'elle provoquait des tentatives vers une philosophie de la délivrance, chez une race jadis vigoureuse,

trempée par le rude et sain climat du nord-ouest, puis affaiblie par un ciel mou, à la suite de ses migrations vers le sud. A travers la confusion de pensée qui obscurcit pour nous la littérature sacrée des Brahmanes, on voit se dégager cette doctrine que la vie n'est pas à elle-même sa propre limite, que la mort n'est pas l'anéantissement, mais que nous mourons pour renaître, avant de mourir et de renaître encore. Dans un oupanishad antérieur au Bouddhisme, Yama, le dieu de la mort, révèle à Nacikétas, qui l'interroge, le secret de la délivrance définitive : le sage qui s'élève à la connaissance de l'Unique peut seul s'affranchir du temps et dompter la mort.

Toujours cette philosophie suscita des ascètes et des moines. Elle fit naître une infinité de sectes, elle répandit sur l'Inde, avec la hantise de l'absolu et la passion des spéculations abstraites, le goût des mortifications les plus excentriques. Tout s'y prêtait, — le génie excessif et confus de la race, le dégoût d'une vie sans avenir terrestre et parquée dans le régime des castes, une indifférence profonde et physique à l'égard de la liberté, ce ferment des grandes civilisations actives de la Méditerranée orientale.

Mais le Bouddhisme n'est pas une pure continuation de ces tendances. Il est une réforme et il est une modération. Il s'élève contre le ritualisme étroit des Brahmanes, contre leur pédantisme liturgique. Avant d'être reconquis par le génie de l'abstraction, il commença par sourire de ceux qui affirment et de ceux

qui nient. Il tempère le purisme ascétique : entre ces deux extrêmes, la macération et la volupté, il suit la « voie du milieu ». Par là surtout, il se distingue d'un autre grand mouvement de réforme religieuse, qui date comme lui du VIe siècle avant notre ère, le Jaïnisme, inauguré par Mahavira. Comme le Bouddhisme, le Jaïnisme donne une importance primordiale à la doctrine de la transmigration et des vies successives, mais il prêche une sombre violence envers soi-même et toutes les rigueurs de l'ascétisme. C'est par la méditation et par la connaissance, non par des supplices volontaires, que le Bouddha détruit en lui la douleur et la mort; c'est par la douceur et par la pitié qu'il se répand sur les hommes.

Nous voudrions saisir dans sa vérité individuelle, avec l'accent de sa vie morale, la forte personnalité qui tenta d'apaiser le malaise religieux de l'Inde ancienne. Il ne nous est permis que de l'admettre comme un fait, sans pouvoir la préciser davantage. Le Bouddha de la dévotion et de l'art, nous l'avons tout entier. Mythe solaire, « dieu à biographie », saint miraculeux, il se révèle à nous avec sa légende, telle que l'ont faite les divers dépôts des âges, des nations et des écoles. Imagerie parfois enfantine, rêve indécis de l'Asie, auquel viennent se mêler d'antiques divinités, des inquiétudes éternelles et des songes étranges. Cette légende, ces images, il faut les suivre et les lire avec sympathie : ce sont elles qui nous permettent de sentir la poésie de ces grandes

existences lointaines et de la respirer encore à travers les siècles.

II. — LA VIE LÉGENDAIRE DU BOUDDHA.

Il naquit[1] de la noble race des Çakyas, dans une plaine basse, au pied des montagnes du Népal, entre les hautes futaies des manguiers et des tamarins et les champs de riz. Il porta d'abord le nom de Siddharta. Son père était un grand de ce monde, peut-être un roi. Ses premières années s'écoulèrent dans ces campagnes paisibles, où le Brahmanisme était moins pesant que dans d'autres contrées de l'Inde. « Sa vie, dit Oldenberg[2], se mouvait sur ce même fond de riches et merveilleux décors dont s'entouraient alors comme aujourd'hui, dans l'Inde, les habitations des grands ; ce sont des jardins pleins d'ombres, avec des étangs de lotus, et, à la surface de ces étangs, ondulés doucement, comme un lit flottant de fleurs bariolées qui brillent au soleil et, le soir, répandent au loin leurs parfums ; ce sont aussi, hors de la ville, les grands parcs où l'on se rend en voiture ou à dos d'éléphant, et là, loin du bruit du monde, sous l'ombrage des grands arbres touffus, des manguiers, des *pippalas* et des *salas*, on trouve, dès le seuil, repos et solitude. » Il se maria, il eut un fils.

Telles sont les approximations historiques que la

1. Entre 559 et 554 ?

2. *Le Bouddha, sa vie, sa doctrine, sa communauté*, p. 104.

critique substitue à la légende; — mais la légende est charmante, et elle est à la base même de l'art bouddhique dans l'Inde. Les épisodes que M. Foucher groupe sous ce titre : *le Cycle de la Nativité* et *Scènes d'enfance et de jeunesse*, abondent en tableaux de la plus séduisante naïveté, — l'interprétation du songe de Maya, la mère élue, le miracle des sept pas que le Bienheureux fait dès sa venue au monde, son horoscope, le retour du parc de Lumbini où il naquit, plus tard le choix de sa fiancée, la cérémonie nuptiale et le cortège. C'est sur ces thèmes que s'exerça l'imagination des poètes et des imagiers : ils ont doué parfois leurs fictions d'une émouvante grandeur et d'un caractère saisissant. Tel est le cas pour l'histoire de la vocation religieuse du Bouddha qui présente à nos yeux un intérêt plus direct que des épisodes secondaires.

C'était le temps où les hommes et les femmes quittaient en foule la monotonie de la vie mondaine pour se vouer aux ardentes austérités de la vie ascétique. Le jeune prince fut touché de la même ferveur. Des textes anciens disent : « C'est un étroit assujettissement que la vie dans la maison, un état d'impureté; la liberté est dans l'abandon de sa maison : comme il pensait ainsi, il abandonna sa maison. » A cette formule simpliste, la légende des quatre sorties ou des quatre rencontres substitue une image énergique de la maladie, de la décrépitude, de la mort et, enfin, de la seule consolation possible. Aux yeux du

prince noyé de voluptés et déjà dégoûté d'elles, le conteur évangéliste fait paraître, non les allégories d'une vague songerie éthique, mais, en traits fortement accentués, le spectacle de nos déchéances irrémédiables.

« Un jour que le Bodhisattva se rendait, sur son char, à un jardin de plaisance situé hors de la ville, il rencontra sur sa route un vieillard décrépit, sans dents, péniblement courbé sur un bâton, soutien insuffisant de ses pas tremblants. Surpris de cette apparition nouvelle pour lui (on avait pris soin d'éloigner de ses regards tout ce qui aurait pu l'attrister et éveiller en lui des idées de renoncement au monde), il interroge son cocher, lui demandant en punition de quel crime ce malheureux est réduit en si triste état. Ayant appris que la vieillesse était une conséquence fatale de l'existence et qu'il n'était pas en son pouvoir d'y échapper, le prince saisi d'angoisse et de tristesse renonce à sa promenade et se fait reconduire au palais. Une autre fois, c'est un malade qu'il trouve en chemin, puis un cadavre en décomposition, et, à chaque rencontre, son dégoût augmente pour une vie soumise à un si déplorable sort. Enfin, à une quatrième sortie, la vue d'un religieux mendiant respirant le calme et le contentement lui fait entrevoir dans la vie religieuse le remède aux misères de l'existence [1]. »

Ce thème, qui offre à l'imagination et au cœur de si

1. L. de Milloué, *Le Bouddhisme*, pp. 28-29.

émouvants tableaux, a surtout inspiré les imagiers de Java et du Népal. Celui du Sommeil des Femmes est plus fréquemment traité. Il est admirable.

Un soir, de belles musiciennes et de belles danseuses jouaient et dansaient devant le fils du roi. Il s'endormit. Réveillé au milieu de la nuit, il les vit qui dormaient aussi. Elles n'étaient plus belles ; leurs guirlandes avaient glissé ; la fatigue avait pâli leurs visages ; l'une d'elles parlait en rêvant ; les vêtements épars laissaient voir leur nudité lasse et sans charme, et il semblait à Siddharta qu'il se trouvait au milieu de cadavres.

Il partit. Il quitta sa ville et son palais, il revêtit la robe jaune et devint Çakya-Mouni, le Çakya-moine. Pendant sept années de vie errante, de méditation et d'ascétisme, il chercha la suprême sagesse. Il s'attacha d'abord à deux docteurs célèbres, suivit les pratiques qu'ils enseignaient et s'infligea des macérations extraordinaires. Mais son esprit restait inquiet et ne connaissait pas la paix. Ayant abandonné ses maîtres, il errait sans but dans le pays de Magadha. Il s'arrêta enfin près du bois d'Ourouvela, « agréable coin de terre, où il y a de belles forêts, où la rivière coule limpide et présente de jolies places pour le bain... » Alors il s'assit dans les bois et là, de longues années, « pressant sa langue contre son palais », travaillant de toutes les forces et de toutes les patiences de son esprit, suppliciant son corps avec ardeur, le Bodhisattva, l'aspirant à la Bodhi, à la Sagesse, se

préparait à recevoir l'illumination surnaturelle. Cinq ascètes étonnés par la grandeur de ses vertus s'étaient groupés autour de lui. Mais le Sage, ayant à la fin reconnu la vanité des macérations, y renonça, et ses cinq disciples le quittèrent.

C'est en pleine solitude, dans la jungle de Gaya, que la Bodhi lui vint. Le *Lalita-Vistara* présente les derniers moments qui précédèrent l'illumination comme un solennel cortège d'hommages, et l'art bouddhique, après avoir figuré les austérités de Gautama, — nom ascétique du Prédestiné, — insiste volontiers sur les préludes et sur les circonstances de la crise décisive. A la veille de la révélation, le maître reçoit la louange du roi des Nagas, ces vieilles divinités totémiques, images à demi monstrueuses, à demi humaines, du serpent naga. Comme Métaneirè reconnaît la Déméter de l'hymne homérique, le roi a reconnu le futur Bouddha à la lueur mystérieuse qui rayonne de son corps.

Au moment de s'asseoir sous l'arbre de la science, le Bodhisattva demande une jonchée d'herbes. Le conteur bouddhique narre cet épisode avec la plus nonchalante grâce : « Or il aperçut sur le côté droit du chemin Svastika le faiseur de fourrage, qui fauchait de l'herbe... Et, l'ayant vu, le Bodhisattva, s'écartant de son chemin, s'approcha de l'endroit où se tenait Svastika, et, s'étant approché, il interpella Svastika d'une voix douce : « Donne-moi de l'herbe, ô Svastika, vite, aujourd'hui j'ai grand besoin d'herbe. » Et Svastika, ayant entendu la parole limpide et douce du Maître, content, trans-

porté, ravi, l'âme joyeuse, prit une poignée d'herbe agréable au toucher... »

A cette figure charmante de réalité familière, humaine, en succède une autre, monstrueuse et terrible, celle de Mara le Tentateur, dont Gautama subit les assauts avant d'arriver à la parfaite illumination. Vers le soir de cette journée d'épreuves, il en a triomphé, l'armée du Satan bouddhique se disperse. Assis sous le figuier sacré, Gautama reçoit la révélation, il connaît enfin les sources de la douleur du monde et le remède qui doit la guérir. Il se sent délivré du péché de convoitise, délivré du péché d'attachement aux choses terrestres, délivré du péché d'erreur, délivré du péché d'ignorance. Il a atteint la Sambodhi, la suprême sagesse. Il est le Bouddha, l'Éveillé, l'Illuminé.

Pendant sept fois sept jours, il se repose dans sa félicité, il s'en délecte, il l'approfondit. Le roi des serpents nagas veille sur sa joie mystérieuse et la protège : la tête capuchonnée du cobra s'épanouit au-dessus du Bouddha. Pareils aux mages de la Nativité chrétienne, les quatre rois Dévas, gardiens des points cardinaux, lui font l'offrande de quatre bols d'or, qu'il refuse par modestie, se contentant d'un bol de pierre. Il y prend un peu de riz pour réparer ses forces, épuisées par les austérités qui ont précédé l'illumination, et ce premier repas du Bouddha, c'est l'aumône de deux marchands du pays d'Orissa, cheminant en tête de leur caravane, et qui deviennent ses zélateurs, ses premiers disciples laïques.

Cette sagesse obtenue à travers tant d'épreuves, il ne la conserve pas jalousement dans le secret de son intelligence et de son cœur, il la répand, il la propage, et déjà la grâce toute-puissante agit sur les hommes. Il met en mouvement « la roue de la Loi ». Sa vie est désormais consacrée à l'enseigner, et ses disciples se groupent autour de lui. De là, le symbole de la triade bouddhique, — le Bouddha, sa Loi, sa Communauté, — figuré tantôt par un trident (la trisula), tantôt par trois joyaux. La première prédication, le *Sermon de Bénarès*, est l'épisode le plus saillant et le plus célèbre de cette partie de la légende. Ayant quitté les lieux où il reçut la Bodhi, le Sage se rendit à Bénarès. Là, dans le bois Isipadana, il rencontra les cinq ascètes qui, jadis, s'étaient séparés de lui, et sa parole les convertit. Dès lors, le nombre des fidèles ne cesse de s'accroître : ce sont d'abord deux fils de banquiers, puis quatre de leurs amis, enfin cinquante autres. Trente viveurs se repentent et viennent grossir la communauté. L'histoire de leur conversion est gracieusement contée par M. Foucher[1], d'après le Mahavagga : « Ils étaient trente joyeux drilles qui, en compagnie de leurs femmes, prenaient ensemble leurs ébats dans un jardin de plaisance, et, comme l'un d'eux n'était pas marié, les autres lui avaient procuré une courtisane ; celle-ci en profite pour les voler, et se sauve ; en la poursuivant, ils tombent par hasard sur le Bouddha et lui demandent s'il n'a pas vu passer la voleuse. La réponse

1. *Les bas-reliefs gréco-bouddhiques du Gandhara*, p. 442.

a une saveur toute socratique : « Or donc, que pensez-vous, ô jeunes gens, qui vaille le mieux pour vous, d'aller à la recherche de cette femme, ou d'aller à la recherche de vous-même ?... » Il n'en faut pas davantage pour faire rentrer en eux-mêmes les trente jeunes hommes, et ils sont bientôt convertis. »

Voyages, miracles, conversions se multiplièrent. Trois supérieurs de communautés d'anachorètes, les trois Kacyapas, entrèrent dans la voie du Bouddha, suivis de leurs mille religieux. De retour au pays des Çakyas, le Prédestiné y fut solennellement accueilli par les siens. Nanda, son demi-frère, allait épouser une femme très belle. Il s'empressa de remplir le bol à aumônes, mais, pour se faire suivre et pour mener Nanda là où il voulait, le Bouddha refusait l'offrande avec douceur, et Nanda s'avançait sur le chemin, tendant toujours le bol avec courtoisie, jusqu'au moment où il se décida à devenir moine et reçut l'ordination. Plus tard, Amrapali, célèbre courtisane, danseuse et musicienne accomplie, dont nous n'ignorons pas que les nuits étaient très chères, se joignit à son tour aux disciples du Maître. Et le sage pourtant doit éviter jusqu'à la vue de la femme ! Mais il se plaisait à converser avec quelques pieuses bienfaitrices, comme l'excellente Visakha, dont il exauça les huit vœux de charité, en lui permettant de donner de la nourriture aux frères errants et aux frères malades, ainsi que de fournir des vêtements de bain à la communauté des nonnes... Celles-ci étaient placées sous la dépendance

des moines, le Bouddha ne communiquait pas directement avec elles, aucune femme ne l'assista à ses derniers moments.

Après quarante-quatre années de prédication et de voyages apostoliques, il entra dans le Nirvana. Il avait traversé bien des vicissitudes, déjoué les ruses et les guet-apens de Devadatta, le traître de la légende, répandu sa parole et son exemple sur des milliers de croyants, il aspirait au repos : « Je suis fatigué, ô Ananda, et je voudrais me coucher. » Sa dernière grande pérégrination le conduisit de Rajagriha, en Maghada, à Kousinara, lieu de sa mort. Entre deux arbres jumeaux couverts de fleurs, bien que ce ne fût pas la saison, il s'étendit sur le côté droit, la tête tournée vers le nord. Il exhortait encore ses disciples, groupés autour de lui, parlait aussi des frères et des sœurs laïques, qui, « dans les grandes et les petites choses, vivent d'après la vérité ». Il demandait à Ananda de ne pas gémir, de ne pas se désespérer. Les nobles de la ville étaient là et pleuraient, les cheveux épars, en étendant leurs bras. Et les bêtes de la terre, accourues autour du Maître, prenaient part à la douleur de tous. Il dit enfin : « Tout ce qui est créé est périssable, luttez sans relâche » et entra dans le repos. Le lendemain, au lever du soleil, les gens de Kousinara brûlèrent son corps avec des honneurs royaux[1].

Telle est la légende du Bouddha, très simplifiée,

1. Entre 478 et 473 ?



Cl. Fournereau.

Types siamois du stupa :

Au premier plan, type dit Phra prang ;
Au second, type dit Phra chedi.

Pl. IV



Cl. Bushell.

Le Pai-tha seu, stupa chinois de marbre sculpté.
(Pékin, XVIIIe siècle.)

réduite aux épisodes essentiels, et contée, s'il se peut, naïvement. On se préparera à l'aimer en lisant Oldenberg qui la retrace avec charme. Mais le roman des conteurs et des imagiers de l'Inde ancienne, surtout dans le nord, est beaucoup plus riche. Les uns et les autres ont inventé avec profusion.

III. — LA PHILOSOPHIE DU RENONCEMENT ET SON AVENIR ESTHÉTIQUE.

Il semble d'abord que la doctrine bouddhique soit exclusive de toute esthétique et même de toute représentation figurée. Que dit-elle en effet? Il faut renoncer et s'abstenir. La vie est une douleur, et, pour abolir la douleur, il faut chasser de nous tout ce qui peut nous rattacher à la vie. La stabilité dans une demeure, le luxe et les commodités de l'existence, les affections familiales sont autant de fardeaux qui nous enfoncent et qui nous immobilisent dans la douleur. Le devoir du sage est d'errer, d'être pauvre, d'être chaste et de se taire.

Mais cette doctrine n'est pas née en un point quelconque de l'espace. Elle s'est répandue sur une terre ardente et prolifique, où le pullulement de la vie, malgré les misères du monde, malgré la monotonie des longs jours sans avenir, chez un peuple indifférent à la liberté, est une magnifique force expansive qui s'empare de tout. Elle a été prêchée à des êtres richement imaginatifs et qui se débattaient déjà dans un

pêle-mêle de dieux. Communiquée à des Byzantins ou aux passagers du *Mayflower*, la révélation bouddhique aurait peut être été iconoclaste et stérilisante. Elle se propageait au sein d'une race exceptionnellement amoureuse de mythologie et d'épopées, indolente et romanesque, fertile en fables. D'autre part, elle n'apparaissait pas comme une nouveauté absolue, mais comme une réforme : par là, elle plongeait dans le passé, elle s'y associait dans une certaine mesure. En parlant de la transmigration aux gens de l'Inde, elle ne les déconcertait pas, ils étaient habitués à décupler, à multiplier leur vie par l'idée (si vite transformée en images) des existences antérieures et des existences futures. Prenons garde que le renoncement bouddhique n'est pas le renoncement chrétien : la terre n'est pas pour lui le séjour d'en-bas, d'où l'on s'évade une fois pour toutes après la mort. Elle est le lieu de passage de nos vies innombrables, elle est peuplée de témoins, d'amis, de camarades, de frères inconnus qui nous ont escortés jadis, elle n'est pas un plan unique, aride et sans intérêt, mais l'arène infinie où se déroulent mille drames cachés. Tous ces prolongements du moi, toutes ces aventures extraordinaires dont nous ne sortirons qu'après bien des épreuves et par la connaissance de la Bodhi, quelle riche matière à mettre en action, et non pas matière à caprices, mais matière édifiante !

Il est vrai que le Bouddhisme est au fond une religion nihiliste, l'on a même pu dire athée, et c'est,

si l'on veut, un désavantage plastique quand on le compare au fourmillant polythéisme de l'Inde.

Mais, chez les adeptes, il n'y avait pas seulement des inquiétudes métaphysiques, il y avait des besoins de dévotion. Au principe de la réforme philosophique, le peuple associa, probablement dès l'origine de sa diffusion, les antiques divinités brahmaniques. A chaque tournant de la légende on les voit apparaître sans déguisement. A la naissance du Bouddha, Brahma et Indra descendent du haut des cieux pour l'adorer. Les Apsaras tendent sous l'enfant divin un réseau d'étoiles. Mara, le Tentateur ou le Trompeur, est aussi Kama, le dieu de l'amour, et c'est Kama qui a enseigné aux trois tentatrices chargées d'éprouver le Sage les *trente-deux magies* de la femme. Au moment où il entre dans le Nirvana, les dieux brahmaniques profèrent eux-mêmes avec solennité les vérités essentielles du Bouddhisme. Ils apportaient avec eux toute une vieille richesse iconographique.

Surtout, la doctrine avait le mérite incomparable d'avoir été fondée et divulguée par un de ces sages errants qui étonnaient les peuples et dont « l'histoire » était une inépuisable merveille. Les grandes formules cosmogoniques, la légende des amours des dieux et de leurs combats sont un fertile aliment à l'imagination populaire, — mais une extraordinaire suite d'aventures, d'épreuves, de miracles, de conversions fait un tissu asiatique plus complexe, plus varié, plus

chatoyant encore. Il est plus captivant pour les cœurs, et le Bouddhisme avait besoin de captiver. Il est le contraire d'un culte aristocratique d'initiés, son essence est de se divulguer. La grande fonction du Sage fut une prédication de près d'un demi-siècle. Le Brahmanisme pouvait se maintenir dans la citadelle de ses rites, autour de l'autel du sacrifice. Cependant le Bouddhisme errait et parlait à tous. Les traditions qui se sont peu à peu accumulées autour du nom du Bouddha peuvent être considérées, à cet égard, comme ayant la valeur de *tracts*, et, dès que nous sommes sur ce terrain, l'image s'impose.

Ce qui frappe le plus les peuples, ce n'est pas l'essence de leurs dieux, ce sont leurs avatars, les formes qu'ils prennent, la manière dont ils se mêlent merveilleusement à la vie et dont ils semblent en supporter les vicissitudes. Leur carrière et leurs aventures parmi les mortels, leurs surprenantes métamorphoses, on sait à quel point ce thème si riche a séduit le génie hellénique. Par extension, il enfanta les héros, plus souples encore, plus plastiques que les dieux, plus aptes à se mêler à la vie, plus voisins de nos cœurs. Les exploits des héros et les vertus des saints, voilà les formes familières auxquelles se plut toujours l'imagination religieuse. La poésie de l'iconographie chrétienne, on la trouve autant dans la Légende Dorée que dans l'Évangile. Le Bouddhisme, religion athée fondée par un saint errant, devait créer spontanément sa Légende Dorée, et, par là, toute une iconographie nouvelle.

Ce sage, ce saint ne s'était pas confiné dans quelque canton de l'Inde. Pour reprendre l'expression de M. Sénart, il avait été un entraîneur de foules. Sa prédication n'avait pas roulé au loin par échos propagés. Il l'avait portée lui-même sur bien des points pendant le long voyage que fut sa vie. Partout la tradition voyait quelque souvenir qu'il convenait de transmettre aux âges, quelque trace de lui qu'il fallait entourer d'honneurs. Après sa mort, ses cendres furent partagées. De là une pluralité de monuments funéraires, qui devinrent chapelles, puis cathédrales. La tombe du Bouddha n'est pas située au lieu de sa mort. Sept villes seulement ne se disputent pas l'honneur de la posséder. Elle est partout. Avec le culte funéraire et le pèlerinage aux reliques, l'architecture s'étendit au loin.

Malgré la ferveur et les offrandes, l'avenir artistique du Bouddhisme était limité, s'il était resté la religion des particuliers. La conversion du roi Açoka (264-227 avant Jésus-Christ), lui donna l'ampleur et l'autorité. Du faste des princes d'Asie il acquit une force nouvelle, et les trésors des rois enrichirent les édifices dédiés au Grand Maître du renoncement et de la pauvreté. Autour des *stupas*, reliquaires funèbres, coururent les balustrades chargées de reliefs. Pourvus de dotations considérables, les couvents devinrent pareils à des cités. L'on put creuser, à grands frais, les temples rupestres. La grandeur de l'empire d'Açoka, l'unification de l'Inde sous son règne, l'appui donné par lui

aux penseurs bouddhistes étendirent largement l'aire d'expansion de la foi nouvelle, tout en lui assurant des assises sociales plus stables.

Mais c'est surtout par le développement interne de la doctrine et par la discussion philosophique que le Bouddhisme pouvait devenir un facteur esthétique élevé. Dans une partie du monde habituée de longue date à spéculer et à discuter sur l'absolu, où, du temps du Maître, fourmillaient les argumentateurs et les « spadassins » théologiques, il était appelé à prendre des formes multiples, et, si chacune des vingt-trois écoles indiennes eut son aspect critique ou négatif à l'égard de la plupart des autres, elle constitua aussi un apport positif, une richesse de plus. On peut croire au premier abord que cette tendance à la multiplicité des sectes et ce formidable travail d'abstraction, non seulement dans l'Inde, mais dans tout l'Extrême-Orient (douze écoles en Chine, treize au Japon), ont eu pour effet de dessécher la pensée asiatique et de la dégoûter du concret. Il n'en fut rien, bien au contraire, surtout pour le Bouddhisme du nord, et nous aurons à étudier comment, dans les sectes Tendaï et Zèn en particulier, l'interprétation des rapports du Moi et du Tout, l'idée de la communion avec l'Unité Éternelle ont répandu l'amour de la beauté, l'aptitude à comprendre et à traduire la signification profonde des choses, dans des raccourcis suggestifs de l'infinité.

Pendant plus de huit cents ans, depuis la mort du Maître (fin du VI[e] siècle avant Jésus-Christ) jus-

qu'au IVe siècle de notre ère, le Bouddhisme travailla sur lui-même dans le nord de l'Inde et au Kashmir. Par des conciles comme celui[1] qui fut réuni par Kanishka, roi des Gètes, au milieu du Ier siècle après Jésus-Christ, par des efforts de pensée comme celui de Nagarjuna, il acquit cette première maturité, cette largeur et cette fermeté de pensée qui devaient l'aider à répandre son influence dans toute l'Asie. Les trois siècles suivants virent s'épanouir dans l'Inde une magnifique culture intellectuelle, représentée par des poètes comme Kalidasa et par des artistes comme les sculpteurs des grottes d'Ellora. A partir du VIIe siècle, le Bouddhisme du nord gagne le Thibet où son idéalisme devait se concrétiser sous la forme du Lamaïsme, tandis que le Bouddhisme du sud pénètre la Birmanie et le Siam, où son génie s'exprime dans un art luxuriant et délicat, mais sans nouveauté, et s'installe définitivement à Ceylan. Dans l'Inde même, la religion bouddhique était à peu près éteinte au XIIIe siècle, et vers l'an 630, nous le savons par les relations du pèlerin chinois Hiuen-tsang, sa décadence était déjà sensible. Bien des sanctuaires étaient en ruines, l'herbe envahissait de vastes espaces jadis fameux et consacrés par la piété d'autrefois. L'Asie est le théâtre de ces éblouissantes carrières et de ces évanouissements. Les raisons de cette

1. Trois autres grands conciles l'avaient déjà précédé, tenus respectivement à Rajagriha, Vaiçali, Patalipoutra. Ce dernier, réuni par Açoka (244-242 ?) condamna huit sectes hérétiques.

disparition du Bouddhisme aux lieux mêmes qui le virent naître, où il triompha et d'où il s'étendit au loin sont multiples et d'ailleurs mal connues. Tout ce qu'il est permis de dire, c'est que, réforme du Brahmanisme, il avait constamment à lutter contre un adversaire qu'il n'avait pas complètement effacé et qui subsista toujours dans la plénitude de sa force, même au cœur des hommes dont les nuances de la philosophie nouvelle avaient pu séduire l'intelligence. Le polythéisme brahmanique le recouvrit et l'absorba, comme les grandes sylves ardentes de l'Inde pénètrent, détruisent et restituent à la terre d'antiques palais édifiés par des rois inconnus.

IV. — L'ARCHITECTURE : LE SANCTUAIRE ET LE COUVENT.

Avant sa décadence dans l'Inde, le Bouddhisme avait eu le temps de créer un art, de fixer les formes du sanctuaire, tel qu'on en retrouve les caractères essentiels à travers les modifications qui leur furent imposées par d'autres peuples, de tracer l'image du Bouddha et les épisodes de sa légende, enfin de recevoir de l'Occident d'extraordinaires leçons. Qu'il ait existé un art brahmanique antérieur au Bouddhisme, c'est infiniment probable. « Le Mahabharata et le Ramayana, dit Okakura[1], contiennent de nombreuses et importantes allusions à des tours ornementées, des

1. *Les idéaux de l'Orient*, trad. fr., p. 85.

galeries de tableaux et des castes de peintres, sans parler de la statue d'or d'une héroïne et de la magnificence des vêtements et des parures. Il serait véritablement difficile d'imaginer que ces siècles, pendant lesquels les ménestrels errants chantaient les ballades qui devaient devenir plus tard les épopées, aient été dépourvus du culte des images. La littérature descriptive, concernant les formes des dieux, suppose des essais corrélatifs de réalisation plastique. » La question des rapports de l'art bouddhique avec le vieil art brahmanique reste confuse et conjecturale. Ce qui est sûr, c'est que l'on doit au Bouddhisme deux catégories d'édifices originaux, le *stupa* et le *sangharama*, le reliquaire et le couvent.

Le temple grec est une maison, la demeure du dieu, souvent étroite, et, dans la cité, il ne se distingue des demeures privées que par la richesse de la colonnade qui l'entoure et par la beauté des reliefs qui le décorent. Le culte se développe à l'extérieur. La cathédrale gothique est une immense salle publique où le peuple assemblé assiste à la célébration des mystères et voit Dieu vivre et se révéler dans le sacrifice de la messe. Le temple bouddhique est une tombe, du moins dans l'Inde.

Telle est bien en effet la destination du stupa, d'où se dégage son double caractère, funéraire et religieux. Le stupa est à l'origine un tumulus édifié autour des reliques corporelles du Bouddha, partagées après sa mort et conservées précieusement dans des

cassettes ou dans des vases. Sur les hauteurs qui commandent les passes, dans les plaines où jadis affluaient les pèlerins, autour des couvents ou à l'intérieur de leur enceinte, on voit s'élever leur dôme ruiné, dont la maçonnerie extérieure masque un blocage de cailloutis (Pl. II). Ce dôme ne coiffe pas un édifice : il est l'édifice même, reposant sur une terrasse massive. La symbolique de l'Inde le compare à une bulle d'air flottant sur l'onde, image des vanités de la vie terrestre. Un conte pieux montre le Bouddha déterminant lui-même son aspect extérieur et enseignant à ses disciples la manière de l'honorer : sur trois manteaux pliés en quatre, il pose son bol à aumônes renversé, et sur le bol il plante son bâton de moine errant. C'est de cette formule simple qu'est sortie à peu près toute l'architecture de l'Asie bouddhique.

Cette affirmation a de quoi surprendre à première vue. Quel rapport peut-il exister entre ces coupoles massives et les pagodes, vastes constructions en hauteur, pyramides de toitures, systèmes aériens de charpentes où la fantaisie de l'Extrême-Orient semble se donner librement carrière? Les unes sont enchaînées à la terre, sur laquelle elles pèsent de tout leur poids, les autres filent avec légèreté dans les cieux. La surface des stupas est homogène, leur masse compacte, leur volume sphérique. Les pagodes sont tout en angles, en découpures, en profils ajourés, en pinacles, en clochetons qui effilent une pointe aiguë. Il n'est pas de formules architecturales plus opposées

en apparence. Pourtant la première est à l'origine de toutes les autres, et, dans l'Inde même, on peut retrouver, non seulement les principes du développement de ces divers types, mais les éléments de la transition de l'un à l'autre.

Le bâton du moine mendiant, dont parle la légende, ou plutôt le parasol d'honneur planté sur le tertre-reliquaire, voilà la partie active de l'édifice, celle qui, au cours des siècles, a pris le plus d'importance. Les vieux stupas de l'Inde sont aujourd'hui décapités, mais au sommet du massif de maçonnerie ronde qui constitue le corps du monument reste ménagée une ouverture, dans laquelle s'insérait un mât de bois, de pierre ou de métal; sur ce mât s'enfilaient plusieurs étages de disques-parasols. Le peuple qui, du temps même d'Açoka, était capable de forger d'énormes piliers de fer, comme le fameux *lât* de Delhi, connaissait aussi les moyens propres à les hisser au sommet des stupas. Cette disposition nous est confirmée par les récits et les descriptions du périégète Hiuen-tsang, ainsi que par de petits reliquaires proprement dits, objets d'orfèvrerie religieuse dont la forme reproduit, en la réduisant, celle des stupas eux-mêmes. Que les disques-parasols se soient peu à peu accrus, agrandis, qu'ils aient été de plus en plus ornés, qu'ils aient pris enfin les proportions et l'aspect de toitures recouvrant des étages de galeries, rien n'est plus facile à concevoir. La variété népalaise du stupa bouddhique révèle un type intermédiaire très instruc-

tif, — le couronnement formé d'une pyramide à treize degrés (Syambunath). De même, au Cambodge, où le stupa de Vat Sithor est surmonté de cinq anneaux de pierre, que termine une flèche. Sans sortir de l'Inde, un célèbre monument bouddhique, le stupa de Bouddha-Gaya, construit au VIe siècle[1] par Amara-Singh aux lieux mêmes où le Bouddha reçut l'illumination, aide à comprendre de la manière la plus frappante le développement en hauteur du reliquaire primitif par la fusion de la calotte hémisphérique et des étages-parasols. C'est une pyramide quadrangulaire à étages, de proportions colossales, reposant sur une double plate-forme cantonnée de quatre clochetons qui reproduisent en petit la pyramide centrale. On peut dire que Bouddha-Gaya fut le type générateur des pagodes bouddhiques chinoises, qui l'imitèrent avec plus ou moins de fidélité, — par exemple, près de Pékin, le Ling-kwang seu, de plan octogonal (VIIe siècle), et, mieux encore, le Wou-tha seu, exécuté d'après le petit modèle en pierre du fameux « trône de diamant », du vajrasana des Hindous, qu'avait apporté, au XVe siècle, un sage fameux, avec cinq petits Bouddhas dorés, noyés encore, dit-on, dans la maçonnerie des cinq tours. Des peuples supérieurement habiles dans l'art des charpentes, et notamment les insulaires de l'est, purent développer ce thème avec la plus aérienne complexité. Ils restaient

1. La barrière qui entoure le monument est bien antérieure et remonte au second siècle avant Jésus-Christ.

fidèles, non seulement à un parti général dans la conception de l'édifice, mais à l'esprit et à la technique des structures primitives. Que l'on examine une coupe du temple japonais de Hô-ryou zi (Pl. V), et l'on verra que tout le système des étages pivote autour du mât central, axe et support de l'édifice entier, fonction identique à celle des piliers fichés au sommet des vieux stupas de l'Inde[1].

Ainsi le mât et les disques ont donné naissance aux étages de la pagode en hauteur. Une autre partie de l'édifice a été soumise, elle aussi, à un curieux développement, le massif de base. Au Népal s'y encastrent quatre chapelles orientées vers les quatre points cardinaux et recevant chacune l'image du Bouddha. L'architecture birmane reprend cette formule, et de plus, elle répète aux angles (et parfois sur le pourtour) des réductions du clocheton conique non annelé qui termine le stupa. Au Siam, la base est arrondie et creusée de moulures multiples : elle supporte un dôme profilé en campane, dont le cône terminal, bourrelé d'anneaux, s'effile à l'extrême et pointe comme une flèche (Pl. III). Au pied des volcans cannelés de Java, l'architecture est prodigue et abonde en effets de plastique décorative. Au temple de Boro-Bodor, les masses s'étalent et se décomposent, les niches se multiplient,

1. En Chine, même lorsque prédomine le type de l'ancienne architecture locale, le *thing*, bâtiment peut-être dérivé de la tente pastorale, avec son toit aux chutes recourbées, posé, non sur un pivot, mais sur de minces colonnes, un souvenir du stupa subsiste dans le couronnement de l'édifice, dans la forme du dagoba, reliquaire en miniature.

d'innombrables chapelles se pressent au pied du reliquaire.

La base, le dôme, le mât et les disques-étages, voilà donc les parties essentielles du sanctuaire bouddhique, celles qui se retrouvent, plus ou moins évoluées, à tous les moments et dans tous les domaines de la grande expansion religieuse. Autour de ces éléments majeurs, il y en a d'autres, qui ont aussi leur importance et leur sens, — les enceintes ou balustrades qui délimitent l'aire consacrée au centre de laquelle s'élève le stupa. Tantôt elles sont composées de piliers, ou lâts, isolés, tantôt ces piliers sont réunis par des traverses, à la manière d'une barrière de bois. Aux quatre points cardinaux, la barrière est interrompue, et d'admirables portiques donnent accès à l'intérieur. Ce sont les *torans* qui, eux aussi, ont l'aspect de vastes charpentes. Ils sont en pierre, mais taillés et ajustés comme des pièces de bois. Rien de plus mystérieux, de plus noble et de plus sauvage à la fois que les grands portiques qui décorent la barrière protectrice du stupa de Sanchi (Pl. I). Les trois traverses supérieures, légèrement incurvées dans leur partie médiane et reliées les unes aux autres par des tenons, sont pareilles aux maîtresses poutres d'une carène ou, mieux encore, à trois jougs. Cette persistance du bois à travers la pierre est énigmatique et captivante. Peut-être devons-nous voir dans ces portes monumentales et ces enceintes, comme dans les piliers qui les composent, les souvenirs d'une première architecture

sylvestre, la commémoration de techniques anciennes et vénérables, une survivance des jours où, dans les forêts des grandes montagnes du nord, les Aryas barricadaient de troncs d'arbre la demeure des dieux. Toute cette charpente de pierre est travaillée de reliefs. Des mains savantes y ont accumulé les motifs. A Sanchi, comme à Barhut, Amravati et Bouddha-Gaya, la sculpture indienne révèle son mystère et sa suavité.

Parfois, autour du stupa, on édifiait, non une enceinte, mais un temple, divisé en trois nefs séparées par deux colonnades. De ces temples, les *chaityas*, les uns sont à ciel ouvert, les autres, les plus vastes, sont excavés au flanc des monts. Ce furent d'abord des espèces de grottes, des chambres informes, taillées dans les hautes terrasses régulières des traps stratifiés. Les architectes discernèrent bientôt le parti que l'on pouvait tirer de ces masses énormes et stables, en forant des tunnels envahis par une ombre religieuse, en incrustant le reliquaire au cœur de la montagne, au fond d'une solennelle avenue de piliers. Au-dessus du porche, en façade sur la pente, une baie concentrait toute la lumière sur le stupa et laissait dans les ténèbres le reste du sanctuaire. Au chaitya de Karli, dans un massif des Ghâts, la poésie de l'ombre est décuplée par la richesse des reliefs, dont les formes étranges s'enfoncent processionnellement dans la nuit. Le bois s'associe à la pierre dans les voussures cambrées. Ces caves-sanctuaires sont analogues à l'intérieur de nos basiliques et, de même que les basiliques

primitives ont pour âme, si l'on peut dire, le *martyrium*, l'âme architecturale et religieuse des chaityas, c'est le stupa, autour duquel on a creusé la montagne.

Peu à peu une complexité formidable prolonge et multiplie le système des temples souterrains exécutés par des architectes mineurs et carriers. On ne se contente plus de forer des galeries, on évide le roc pour y réserver, dans la profondeur d'une cour à ciel ouvert, la masse cubique du sanctuaire et, tantôt autour de ce sanctuaire même, tantôt au-dessus, se dressent des chapelles, des pavillons, des portiques, des piliers, des statues de dimensions colossales qui font corps avec le sol dans lequel ils sont bâtis et sculptés. On dirait que, de toute éternité, ces cités religieuses existaient endormies au cœur de la terre et que le ciseau de l'homme les a seulement dégagées de leur gangue. Pensée essentiellement bouddhique, union mieux que jamais réalisée de la matière et de l'esprit ! Tels sont les extraordinaires monuments d'Ellora, où, du VIe au IXe siècle, le Bouddhisme, déjà en voie de décadence, accueillit largement les images du culte brahmanique et tout le fourmillement des antiques divinités de l'Inde, — Indra, Kali, Sarasvati, etc. Ainsi ce pêle-mêle de dieux envahisseurs, éternellement chers au cœur des masses, subjuguées par les confuses merveilles des légendes pouraniques, s'installe dans les temples rupestres et peu à peu s'en empare.

ÉTAT AU 1er JUILLET 1922

DE LA

COLLECTION DE DOCUMENTS INÉDITS

SUR L'HISTOIRE DE FRANCE

PUBLIÉE PAR LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

Forts volumes in-4o sortant des presses de l'Imprimerie Nationale (1)

La plupart des volumes ci-dessous, notamment ceux qui sont précédés du signe — sont épuisés. Nous pouvons les fournir, même les épuisés, à un prix de 20 à 40 frs le vol. cartonné, sauf exception. Nous avons actuellement une collection complète, à l'exception de 2 nos, au prix de 10,000 frs.

I. — Chroniques, mémoires, journaux. récits et compositions historiques.

— 1. Chronique des ducs de Normandie par Benoît, trouvère anglo-normand du XIIe siècle, pp. Francisque Michel. 1836-44, 3 vol.

2. L'Estoire de la Guerre sainte, histoire en vers de la troisième croisade (1190-92), par Ambroise, pp. G. Paris. 1897.

— 3. Les familles d'outre-mer, de Du Cange, pp. E.-G. Rey. 1869.

— 4. Histoire de la croisade contre les hérétiques Albigeois, écrite en vers provençaux, pp. C. Fauriel. 1837.

5. Histoire de la guerre de Navarre en 1276 et 1277 (chronique rimée), par Guillaume Anelier de Toulouse, pp. Francisque Michel. 1856.

— 6. Chronique de Bertrand de Gueselin, par Cuvelier, trouvère du XIVe siècle, pp. E. Charrière. 1839, 2 vol.

— 7. Chronique du religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422. p. et trad. p. Bellaguet. 1839, 6 vol.

8. Chroniques d'Amadi et de Strambaldi (615-1458), pp. R. de Mas Latrie. 1891-93, 2 vol.

— 9. Mémoires de Claude Haton (1553-82), pp. F. Bourquelot. 1857, 2 vol.

— 10. Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson (1643-72), pp. A. Chéruel. 1860-61, 2 vol.

— 11. Mémoires de Nicolas-Joseph Foucault (1641-1718), pp. F. Baudry. 1862.

II. — Cartulaires et recueils de chartes.

— Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père de Chartres, pp. B. Guérard. 1840. 2 vol.

— Cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin, pp. B. Guérard. 1840.

— Appendice au Cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin, pp. F. Morand. 1867.

---

(1) Il n'est pas indiqué de nombre de volumes quand l'ouvrage n'en forme qu'un.

—Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris, pp. B. Guérard, Géraud, Mario et Deloye. 1850. 4 vol.

Cartulaire de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, pp. B. Guérard, Mario et Delisle. 1857. 2 vol.

Cartulaire de l'abbaye de Redon en Bretagne, pp. A. de Courson. 1863.

Recueil de chartes de l'abbaye de Cluny, formé par Aug. Bernard, p Bruel ; tomes I-VI. 1876-1904. 6 vol.

Cartulaires de l'église cathédrale de Grenoble, dits Cartulaires de Sain Hugues, pp. J. Marion. 1869.

Cartulaire de Savigny, suivi du petit cartulaire de l'abbaye d'Ainay, p Bernard. 1853. 2 vol.

Cartulaire de l'abbaye de Beaulieu (en Limousin), pp. M. Deloche. 1859.

Archives de l'Hôtel-Dieu de Paris (1157-1300), pp. L. Brièle et E. Coyecqu 1894.

Privilèges accordés à la couronne de France par le Saint-Siège (1224-1622 pp. Ad. et J. Tardif. 1855.

Recueil des monuments inédits de l'histoire du Tiers Etat (1re série, régio du Nord, pp. Augustin Thierry. 1850-70, 4 vol.

—Archives administratives de la ville de Reims (IVe-XIVe s.), pp. P. Vari 1839-48, 3 vol.

—Archives législatives de la ville de Reims (XIIe-XVIe s.) pp. P. Varin. 1840-5 4 vol.

—Archives administratives et législatives de la ville de Reims : table gén rale des matières, par L. Amiel. 1853.

III. — Correspondances et documents politiques ou administratifs.

—Lettres de rois, reines et autres personnages des cours de France d'Angleterre, depuis Louis VII jusqu'à Henri IV, tirées des archives de Lo dres par Bréquigny et pp. J.-J. Champollion-Figeac. 1839-47, 2 vol.

Rôles gascons, pp. Francisque Michel et Ch. Bémont ; tome I et suppl ment, tome II et tome III (1242-1307). 1885, 4 vol.

Les *Olim*, ou registres des arrêts rendus par la Cour du Roi sous les règn de saint Louis-Philippe le Long (1254-1318), pp. le comte Beugnot. 1839-4 4 vol.

—Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIIIe siècle sous nom de Livre des métiers d'Etienne Boileau, pp. G. B. Depping. 1837.

32. Documents relatifs au comté de Champagne et de Brie (XIe-XIVe siècle pp. A. Longnon ; tomes I-III. 1901-14, 3 vol.

33. Testaments de l'officialité de Besançon (1265-1500), pp. U. Robert, to I-II. 1902-07, 2 vol.

34. Correspondance administrative d'Alfonse de Poitiers (1267-70), pp. Au Molinier. 1894-1900, 2 vol.

—35. Paris sous Philippe le Bel, notamment d'après le rôle de la taille Paris en 1921, pp. H. Géraud. 1837.

36. Documents relatifs aux Etats généraux et assemblées réunies so Philippe le Bel, pp. G. Picot. 1901.

37. Procès des Templiers, pp. J. Michelet. 1841, 2 vol.

38. Journaux du trésor de Philippe de Valois, pp. J. Viard. 1901.

39. Mandements et actes divers de Charles V (1364-80), publiés ou analys par L. Delisle. 1874.

40. Itinéraires de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, ducs de Bourgogne (1363-1419), pp. par Ernest Petit. 1888.

—41. Journal des Etats généraux de France tenus à Tours, en 1484, sous le règne de Charles VIII, rédigé par Jehan Masselin, publié et traduit par A. Bernier 1835.

—42. Procès-verbaux des séances du Conseil de régence du roi Charles VIII (août 1484-janvier 1485), pp. A. Bernier. 1836.

43. Procédures politiques du règne de Louis XII, pp. R. de Maulde. 1885.

44. Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane (1311-1610), documents recueillis par Giuseppe Canestrini et pp. A. Desjardins. 1859-86, 6 vol.

—45. Négociations diplomatiques entre la France et l'Autriche durant les trente premières années du XVIe siècle, pp. A. Le Glay. 1845, 2 vol.

—46. Négociations de la France dans le Levant (1515-89), pp. E. Charrière. 1848-60, 4 vol.

—47. Captivité du roi François Ier, par A. Champollion-Figeac. 1847.

—48. Papiers d'Etat du cardinal de Granvelle (1516-65), pp. Ch. Weiss. 1842-52, 9 vol.

49. Lettres de Catherine de Médicis, pp. Hector de la Ferrière et Baguenault de Puchesse ; tomes I-X. 1880-1909, 10 vol.

—50. Négociations, lettres et pièces diverses relatives au règne de François II, pp. L. Paris. 1841.

—51. Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVIe siècle, recueillies et traduites par N. Tommaseo. 1838, 2 vol.

—52. Procès-verbaux des Etats généraux de 1593, pp. Aug. Bernard. 1842.

—53. Recueil des lettres missives de Henri IV (1562-1610), pp. Berger de Xivrey et Guadet. 1843-76, 9 vol.

54. Les actes de Sully passés au nom du Roi, de 1600-10, par F. de Mallevouëe. 1911.

—55. Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'Etat du cardinal de Richelieu (1608-1642), pp. Avenel. 1853-77, 8 vol.

56. Négociations, lettres et pièces relatives à la Conférence de Loudun (1615-16), pp. Bouchitté et Levasseur. 1862.

—57. Correspondance de Henri d'Escoubleau de Sourdis, archevêque de Bordeaux, chef des conseils du Roi en l'armée navale, pp. Eugène Sue. 1839, 3 vol.

—58. Lettres du cardinal Mazarin pendant son ministère (1642-61), pp. A. Chéruel, et G. d'Avenel ; tomes I-IX. 1872-1906, 9 vol.

—59. Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV, recueillie par G.-B. Depping. 1850-55, 4 vol.

60. Mémoires des intendants sur l'état des Généralités, dressés pour l'instruction du duc de Bourgogne. Tome I, Mémoire de la Généralité de Paris, pp. A. de Boislisle. 1881.

61. Négociations relatives à la succession d'Espagne sous Louis XIV (1662-79), pp. F. Mignet. 1835-42, 4 vol.

62. Mémoires militaires relatifs à la succession d'Espagne sous Louis XIV (1701-13), pp. de Vault et Pelet. 1835-62, 11 vol. et atlas in-fol.

63. Remontrances du Parlement de Paris au XVIIIe, pp. J. Flammermont : tomes I-III. 1888-99, 3 vol.

64. Recueil des actes relatifs à l'administration des rois d'Angleterre en Guyenne au XIIIe siècle, pp. Charles Bémont. 1914.

65. Journaux du Trésor de Charles IV le Bel, pp. J. Viard. 1917.

65 *bis*. Registre civil de l'Officialité de Paris (1384-87), pp. J. Petit et . Marichal. 1921.

IV. — Documents de la période révolutionnaire (grand in-8°).

66. Correspondance secrète du comte de Mercy-Argenteau avec l'empereur Joseph II et le prince de Kaunitz (1780-90), pp. A. d'Arneth et J. Flammermont. 1889-91, 2 vol.

67. Recueil de documents relatifs à la convocation des Etats généraux de 1789, pp. A. Brette ; tomes I-IV et atlas des bailliages. 1894-1914, 4 vol.

68. Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative, pp. J. Guillaume. 1889.

69. Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale, pp. J. Guillaume : tomes I-VI. 1891-1907, 6 vol.

70. Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts (1793-an III), pp. L. Tuetey ; tomes I-II. 1912-17, 2 vol.

71. Recueil des Actes du Comité de salut public, pp. A. Aulard ; tomes I 1889-1921, 2 vol., et table des tomes I-V.

72. Recueil des actes du Directoire exécutif (procès-verbaux, arrêtés, instructions, lettres et actes divers), p. et annotés p. A. Deribour ; tomes I-IV 1910-17, 4 vol.

73. Rapport des Agents du Ministère de l'intérieur, pp. P. Caron. 1914.

74. Lettres de Madame Roland, pp. C. Perroud ; tomes I-II et nouvelle série, tomes I-II. 1900-15, 4 vol.

75. Correspondance générale de Carnot, pp. Et. Charavay et Mautouchet tomes I-IV. 1892-1907, 4 vol.

V. — Documents philologiques, littéraires, philosophiques, juridiques, etc.

76. L'Eclaircissement de la langue française, par Jean Palsgrave (1530) pp. F. Génin. 1852.

77. Les quatre livres des Rois, traduits en français du XIIe siècle, pp. Leroux de Lincy. 1841.

78. Le livre des Psaumes, ancienne traduction française, pp. Francisque Michel. 1876.

79. Ouvrages inédits d'Abélard, pp. V. Cousin. 1836.

80. Li livres dou Trésor, p. Brunetto Latini, pp. P. Chabaille. 1863.

81. Li livres de Jostice et de Plet, pp. P. Chabaille. 1850.

82. Le Mistère du siège d'Orléans, pp. F. Guessard et E. de Certain. 186[illegible]

83. Recueil des Arts de la Seconde Rhétorique, pp. E. Langlois. 1902.

84. Lettres de Peiresc (1602-27), pp. Ph. Tamizey de Larroque ; tomes I-VII. 1888-98, 7 vol.

85. Lettres de Jean Chapelain (1632-72), pp. Ph. Tamizey de Larroque 1880-83, 2 vol.

86. Missions archéologiques françaises en Orient aux XVIIe et XVIIIe siècles documents pp. H. Omont (1re et 2e parties). 1902, 2 vol.

87. Documents historiques inédits tirés des collections manuscrites de la Bibliothèque royale, etc., pp. Champollion-Figeac. 1841-48, 4 vol. et 1 vol. table. 1874.

88. Mélanges historiques, choix de documents, pp. divers. 1873-86, 5 vol.

89. Commentaires de la Faculté de Médecine de l'Université de Paris (139[illegible]-1516), pp. Wickersheimer. 1915.

VI. — Publications archéologiques.

90. Dictionnaire archéologique de la Gaule. Epoque celtique, pp. E. Cartailhac. Tome I et tome II, fac. 1er à 5 (1875-1922), 1 vol. gr. in-4° et 5 fasc.

91. Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine, par le commandant Espérandieu, tomes I-VI. 1907-19, 7 vol.

92. Recueil de diplômes militaires, pp. L. Renier. 1876.

93. Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, par Edm. Le Blant. 1878, 1 vol. in-folio.

94. Les sarcophages chrétiens de la Gaule, p. Edm. Le Blant. 1886, 1 vol. in-folio.

95. Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle, p. Edm. Le Blant. 1892, 1 vol. in-folio.

96. Architecture monastique, p. Albert Lenoir. 1852-56, 2 vol.

97. Etude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés en Syrie et dans l'île de Chypre, p. Guillaume Rey. 1871.

98. Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon, p. L. Vitet et D. Ramée. 1845, 1 vol. et atlas in-folio.

99. Monographie de la cathédrale de Chartres, p. Lassus et Amaury Duval. Explication des planches p. J. Durand. 1867-86, 1 vol. et atlas in-folio.

100. Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin, p. P. Mérimée. 1845, 1 vol. in-folio.

101. Statistique monumentale (spécimen). Rapport sur les monuments historiques des arrondissements de Nancy et de Toul, p. E. Grille de Beuzelin. 1837, 1 vol. et atlas in-folio.

102. Statistique monumentale de Paris, p. A. Lenoir. 1867, 1 vol. et atlas in-folio.

103. Inscriptions de la France du Ve au XVIIIe siècles. Ancien diocèse de Paris, p. F. de Guilhermy et R. de Lasteyrie. 1873-83, 5 vol.

104. Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, p. Didron. 1843.

105. Recueil des documents relatifs à l'histoire des monnaies frappées par les rois de France, depuis Philippe II jusqu'à François Ier, par F. de Saulcy: tome I (1179-80), 1879.

106. Inventaire des sceaux de la collection Clairambault à la Bibliothèque nationale, p. G. Demay. 1885-86, 2 vol.

107. Inventaire des sceaux des pièces originales du Cabinet des titres à la Bibliothèque nationale, pp. J. Roman ; tome I. 1910.

108. Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France (1830), pp. J. Labarte. 1879.

109. Les Médailleurs français, du XVe siècle au milieu du XVIIe : documents pp. F. Mazerolle ; tomes I à III. 1902-04, 3 vol.

110. Comptes des dépenses de la constructton du château de Gaillon (1501-1509), pp. A. Deville. 1850, 1 vol. et atlas in-folio.

111. Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV, pp. J. Guiffrey ; tomes I-V. 1881-1901, 5 vol.

VII. — Rapports, instructions, etc.

112. Rapports au Roi, p. F. Guizot. 1835.

113. Rapports au Ministre, p. divers. 1839.

114. Instruction du Comité historique des arts et monuments, p. divers. 1839-43 et 1857, 4 fasc. et 2 vol.

115. Rapports au Ministre sur la Collection des documents inédits de l'histoire de France, p. divers. 1874.

116. Le Comité des travaux historiques et scientifiques ; histoire et documents, par X. Charmes. 1886, 3 vol.

117. Dictionnaires topographiques des départements. 1861-1912, 27 vol.

1. Ain, par Ed. Philippon. 1911.
2. Aisne, par Matton. 1871.
3. Alpes (Hautes), par Roman. 1884.
4. Aube, par Boutiot et Socart. 1874.
5. Aude, par Sabarthès. 1912.
6. Calvados, par Hippeau. 1883.
7. Cantal, par Amé. 1897.
8. Dordogne, par A. de Gourgues. 1873.
9. Drôme, par Brun-Durand. 1891.
10. Eure, p. le marquis de Blosseville. 1878.
11. Eure-et-Loir, par L. Merlet. 1861.
12. Gard, par Germer-Durand. 1868.
13. Hérault, par Thomas. 1865.
14. Loire (Haute), par Jacotin. 1907.
15. Marne, par Longnon. 1891.
16. Marne (Haute), par Roserot. 1903.
17. Mayenne, par Maître. 1878.
18. Meurthe, par Lepage. 1862.
19. Meuse, par Liénard. 1872.
20. Morbihan, par Rosenzweig. 1870.
21. Moselle, par E. de Bouteiller. 1874.
22. Nièvre, par G. de Soultrait. 1865.
23. Pas-de-Calais, par de Loisne. 1908.
24. Pyrénées (Basses), par Raymond. 1863.
25. Rhin (Haut), par Stoffel. 1868.
26. Vienne, par Rédet. 1881.
27. Yonne, par Quantin. 1862.

118. Répertoire archélogiques des départements. 1861-88, 8 vol.

1. Alpes (Hautes-), par Roman. 1888.
2. Aube, par A. d'Arbois de Jubainville. 1861.
3. Morbihan, par Rosenzweig. 1863.
4. Nièvre, par G. de Soultrait. 1875.
5. Oise, par Woillez. 1862.
6. Seine-Inférieure, par l'abbé Cochet. 1872.
7. Tarn, par Crozes. 1865.
8. Yonne, par Quantin. 1868.

119. Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France, p. R. de Lasteyrie, avec la collaboration de E. Lefèvre-Pontalis, S. Bougenot et A. Vidier ; tomes I-V et tome VI, livraisons 1 à 3. 1888-1922, 5 vol et 4 livraisons.

120. Bibliographie annuelle (1901-09) des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France, par R. de Lasteyrie et A. Vidier. 1906-11, 2 vol. et 2 livraisons.

121. Bibliographie des travaux scientifiques, p. J. Deniker ; tome I. 1895-1916. 3 livraisons.

122. Bibliographie des Socités savantes de la France, p. Lefèvre-Pontalis. 1887.

---

123. Maximes d'Etats et fragments politiques du cardinal de Richelieu, publiés par Hanotaux. 1880.

124. Correspondance des Contrôleurs généraux des Finances avec les Intendants des Provinces, pp. A. de Boislisle. 1874-98, 3 vol.

125. Catalogue des procès-verbaux des Conseils généraux de 1790 à l'an II, pp. L. Lecestre. 1901.

ÉTAT AU 1er JUILLET 1922

DES PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE

Tous ces volumes sont du format in-8. (1)

Un grand nombre de ces publications, notamment celles précédées du signe — sont épuisées en partie ou totalement et quelques-unes très rares. Nous pouvons, néanmoins, les fournir à des prix d'environ 9 frs le vol. (sauf les épuisés et les rares pour lesquels les prix sont à débattre). Nous avons une collection complète, à l'exception de quelques bulletins à fournir par la suite, pour 4,000 frs brochée.

Nous nous chargeons de présenter les nouveaux membres à la Société et de leur servir de correspondant. Le prix de la cotisation annuelle est actuellement de 35 frs.

—L'Ystoire de li Normant et la Chronique de Robert Viscart, par Aimé, moine du Mont-Cassin, pp. Champollion-Figeac, 1835.

—Histoire ecclésiastique des Francs, par Grégoire de Tours, pp. Guadet et Taranne, 1836-37, 4 vol.

—Lettres du Cardinal Mazarin à la Reine, à la princesse Palatine, etc., écrites pendant sa retraite hors de France en 1651-1652, pp. Ravenel, 1836.

—Mémoires de Pierre de Fenin (1407-27), pp. Mlle Dupont, 1837.

—De la conqueste de Constantinoble, par Joffroi de Villehardouin, par P. Paris, 1838.

Orderici Vitalis, angligenæ, cœnobii Uticensis monachi, Historiæ ecclesiasticæ libri tredecim, pp. Aug. le Prévost, 1838-55, 5 vol.

—Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507-1519, pp. Le Glay, 1839, 2 vol.

—Histoire des ducs de Normandie et des rois d'Angleterre, pp. Francisque Michel, 1840.

—Œuvres complètes d'Éginhard, pp. A. Teulet, 1840-43, 2 vol.

—Mémoires de Philippe de Commynes, pp. Mlle Dupont, 1840-47, 3 vol.

—Lettres de Marguerite d'Angoulême, sœur de François Ier, reine de Navarre, pp. Génin, 1841.

—Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, pp. Quicherat, 1841-49, 5 vol.

—Mémoires et Lettres de Marguerite de Valois, pp. Guessard, 1842.

—Les coutumes de Beauvoisis, par Philippe de Beaumanoir, pp. Beugnot, 1842, 2 vol.

—Nouvelles lettres de la reine de Navarre adressées au roi François Ier, son frère, pp. Génin, 1842.

—Richer, Histoire de son temps, pp. J. Guadet, 1845, 2 vol.

---

(1) Il n'est pas indiqué de nombre de volumes quand l'ouvrage n'en fait qu'un.

le VIIe siècle jusqu'au XVIIIe siècle ; les auteurs sont ; MM. le duc d'Aumale, Baguenault de Puchesse, E. de Barthélemy, A. Baschet, marquis de Beaucourt, A. de Boislisle, A. de la Borderie, le duc de Broglie, le comte de Cosnac, Fr. Delaborde, L. Delisle, E. Dupont, J. Havet, L. Lalanne, A. Longnon, S. Luce, le comte de Luçay, le comte de Mas Latrie, A. Molinier, H. Omont, Léopold Pannier, G. Picot, le comte Riant, J. Roman, le baron de Ruble, Tamizey de Larroque, P. Viollet et le marquis de Vogüé.

Journal de Nicolas de Baye, greffier du Parlement de Paris (1400-17), pp. A. Tuetey, 1885-88, 2 vol.

La Règle du Temple, pp. H. de Curzon, 1886.

Histoire universelle, par Agrippa d'Aubigné, pp. le baron A. de Ruble, 1886-1909, 10 vol.

Le Jouvencel, par Jean de Bueil, suivi du *Commentaire* de Guillaume Tringant, pp. C. Favre et L. Lecestre, 1887-89, 2 vol.

Chroniques de Louis XII, par Jean d'Auton, de Mauld, 1889-95, 4 vol.

Chronique d'Arthur de Richemont, par Guillaume Gruel pp. A. Le Vasseur, 1890.

Chronographia regum Francorum, pp. H. Moranvillé, 1891, 3 vol.

L'Histoire de Guillaume le Maréchal, comte de Striguil et de Pembroke, régent d'Angleterre de 1216 à 1219, poème français, pp. P. Meyer, 1891-1901, 3 vol.

Mémoires de du Plessis-Besançon, pp. le comte de Beaucaire, 1892.

Ephéméride de l'expédition des Allemands en France (août-décembre 1587) par Michel de la Huguery, publiée avec la collaboration de L. Marlet, par M. le comte Léonel de Laubespin., 1892.

Complément des *Mémoires* du même auteur.

Histoire de Gaston IV, comte de Foix, par Guillaume Leseur, chronique française inédite du XVe siècle, pp. H. Courteault, 1893-96, 2 vol.

—Mémoires de Gourville, pp. L. Lecestre, 1891-95, 2 vol.

Journal de Jean de Roye, connu sous le nom de Chronique scandaleuse (1460-83), pp. B. de Mandrot, 1894-96, 2 vol.

Chronique de Richard Lescot, religieux de Saint-Denis (1328-44), suivi de la continuation de cette chronique (1344-64), pp. J. Lemoine, 1896.

Brantôme, sa vie et ses écrits, pp. L. Lalanne, 1896.

Journal de Jean Barrillon, secrétaire du Chancelier Duprat (1515-21), pp. P. de Vaissière, 1898-99, 2 vol.

Lettres de Charles VIII, roi de France, publiées d'après les originaux, par P. Pélicier, 1898-1905, 5 vol.

Mémoires du chevalier de Quincy (1698-1713), pp. L. Lecestre, 1898-1901, 3 vol.

Chronique d'Antonio Morisini : extraits relatifs à l'histoire de France. Introduction et commentaire par M. Germain Lefèvre-Pontalis ; texte établi et traduit par L. Dorez, 1898-1902, 4 vol.

Documents pour servir à l'histoire de l'Inquisition dans le Languedoc, pp. Mgr Douais, 1900, 2 vol.

Mémoires du vicomte de Turenne, depuis duc de Bouillon (1565-86), suivis de trente-trois lettres du roi de Navarre (Henri IV) et d'autres documents inédits, pp. le comte Baguenault de Puchesse, 1901.

Chroniques de Perceval de Cagny, pp. H. Moranvillé, 1902.

Journal de Jean Vallier, maitre d'hôtel du roi (1648-57), pp. H. Courteault, 1902-18, 4 vol. parus.

—Mémoires de Saint-Hilaire, pp. L. Lecestre, 1903-16, 6 vol.
—Journal de Clément de Fauquembergue, greffier du Parlement de Paris (1417-35), texte complet pp. A. Tuetey, avec la collaboration de H. Lacaille, 1903-15, 3 vol.
Chronique de Jean Le Bel, pp. Viard et F. Déprez, 1904-05, 2 vol.
Mémoriaux du Conseil de 1661, pp. J. de Boislisle, 1905-07, 3 vol.
Rapports et notices sur l'édition des Mémoires du cardinal de Richelieu, préparée sous la direction de M. Jules Lair, 1905-21, 7 fasc. parus formant les tomes I, II et III.
Chronique et annales de Gilles le Muisit, abbé de Saint-Martin de Tournai (1272-1352), pp. H. Lemaître, 1905.
—Mémoires du comte de Souvigny, lieutenant général des armées du Roi, pp. L. de Contenson, 1906-08, 3 vol.
—Mémoires du Cardinal de Richelieu, p. sous les auspices de l'Académie française, 1907-18, 5 vol. parus.
—Mémoires de Martin et Guillaume du Bellay, pp. V.-L. Bourilly et F. Vindry, 1908-18, 4 vol.
—Mémoires du Maréchal de Turenne, pp. P. Marichal, 1909-13, 2 vol.
—Grandes Chroniques de France ; Chronique des règnes de Jean II et de Charles V, pp. R. Delachenal, 1910-15, 4 vol., *le tome 4 est un album de miniature.*
Mémoires du maréchal d'Estrées sur la régence de Marie de Médicis (1610-1616) et sur celle d'Anne d'Autriche (1643-50), pp. Bonnefon, 1910.
Correspondance du maréchal de Vivonne relative à i'expédition de Candie (1669), pp. Cordey, 1910.
—Chronique de Morée. Livre de la conqueste de la princée de l'Amorée (1204-1305, pp. Jean Longnon, 1911.
Correspondance du chevalier de Sévigné et de Christine de France, duchesse de Savoie, pp. J. Lemoine et F. Saulnier, 1911.
Lettres du duc de Bourgogne au roi d'Espagne Philippe V et à la reine, pp. Mgr. Baudrillart et L. Lecestre, 1912-15, 2 vol.
Mémoires de Philippe Prévost de Beaulieu-Persac (1608-10 et 1627). pp. C. de La Roncière, 1912.
Mémoires du maréchal de Florange, dit le jeune aventureux, pp. R. Goubaux et P.-A. Lemoisne, 1913.
Histoire de la Ligue, œuvre inédite d'un contemporain, pp. Ch. Valois, 1914.
Correspondance du maréchal de Vivonne relative à l'expédition de Messine (1674-78), pp. J. Cordey, 1914-20, 2 vol.
Campagnes de Jacques de Mercoyrol de Beaulieu, capitaine au régiment de Picardie (1743-63), pp. marquis de Vogüe et Aug. Le Sourd, 1915.
Mémoires de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, dit le jeune Brienne, pp. P. Bonnefon, 1915-18, 3 vol.
Dépêches des ambassadeurs milanais de France sous Louis XI et François Sforza, pp. B. de Mandrot, 1915-19, 3 vol. parus.
Mémoires authentiques du maréchal de Richelieu (1725-57), pp. A. de Boislisle, 1918.

Annuaires de la Société de l'Histoire de France, de 1837-63 ; in-18.
Bulletin de la Société de l'Histoire de France, années 1834-35 ; 4 vol. in-8°.
Table générale du Bulletin, 1834-56 ; in-8°.
Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France, années 1863-1922.
Table générale de l'Annuaire-Bulletin (1863-84).
Table générale de l'Annuaire-Bulletin (1885-1910).

Il s'y publie chaque année une bibliographie des ouvrages et brochures relatifs à l'histoire de France jusqu'à 1789.

Prochainement

LES CLASSIQUES DE L'HISTOIRE DE FRANCE
AU MOYEN AGE

publiés sous la direction de

LOUIS HALPHEN

Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux

---

Il nous manquait une collection de format commode et de prix abordable réunissant tous les textes capitaux sur lesquels est fondée la connaissance de notre passé historique durant les siècles féconds du moyen âge où la France s'est réellement faite. C'est cette collection que la librairie Champion se propose de publier et dont elle a confié la direction à M. Louis HALPHEN, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux.

Les noms des savants de valeur qui ont bien voulu dès le premier moment répondre à leur appel sont le plus sûr garant de la haute tenue scientifique de l'œuvre entreprise. Les textes seront édités suivant toutes les règles de la critique érudite, mais à la française, sans vain étalage de variantes inutiles, et pourvus d'une annotation historique sobre, mais précise. Les textes latins et provençaux et ceux des textes en vieux français qui présenteraient de sérieuses difficultés d'interprétation seront toujours accompagnés de traductions, qu'on s'efforcera de faire tout à la fois fidèles et élégantes.

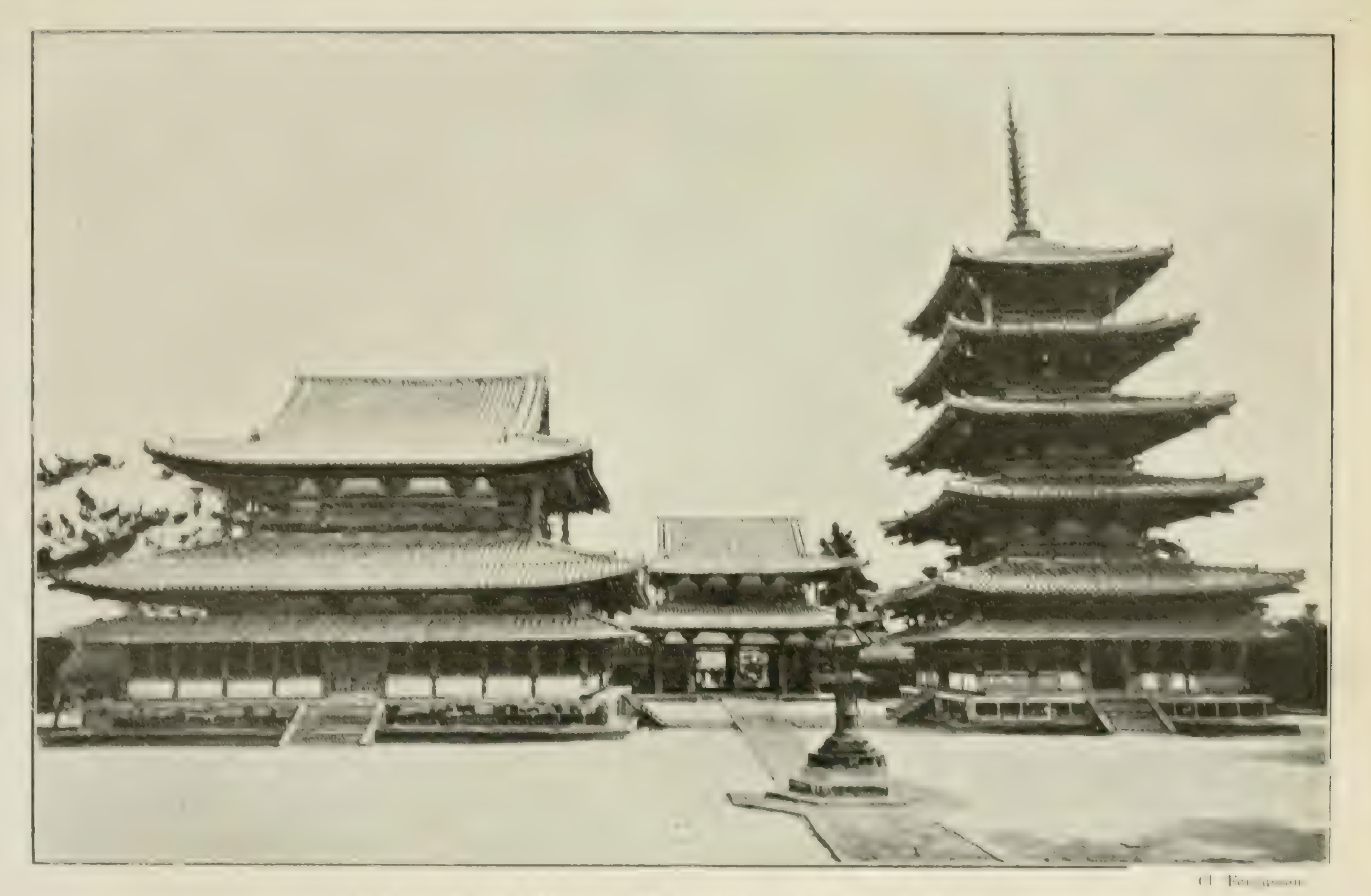
La nouvelle collection, dont le titre — *Les classiques de l'histoire de France au moyen âge* — rappelle celui d'une autre collection publiée par M. Mario Roques à la même librairie (*Les classiques français du moyen âge*), en formera le complément, la collection de M. Roques continuant à se consacrer à la publication des textes proprement littéraires, celle de M. Halphen étant réservée aux textes proprement historiques. Les souscripteurs aux deux recueils, qui paraîtront en volumes de même format et d'une justification identique, auront ainsi, au bout de quelques années, à portée de la main, une véritable bibliothèque littéraire et historique de tout ce que notre moyen âge français a produit de plus précieux ou de plus caractéristique.

Le premier volume des *Classiques de l'histoire de France au moyen âge* paraîtra au début de 1923. La publication se poursuivra ensuite régulièrement à raison de plusieurs volumes par an.

PROSPECTUS GÉNÉRAL SUR DEMANDE

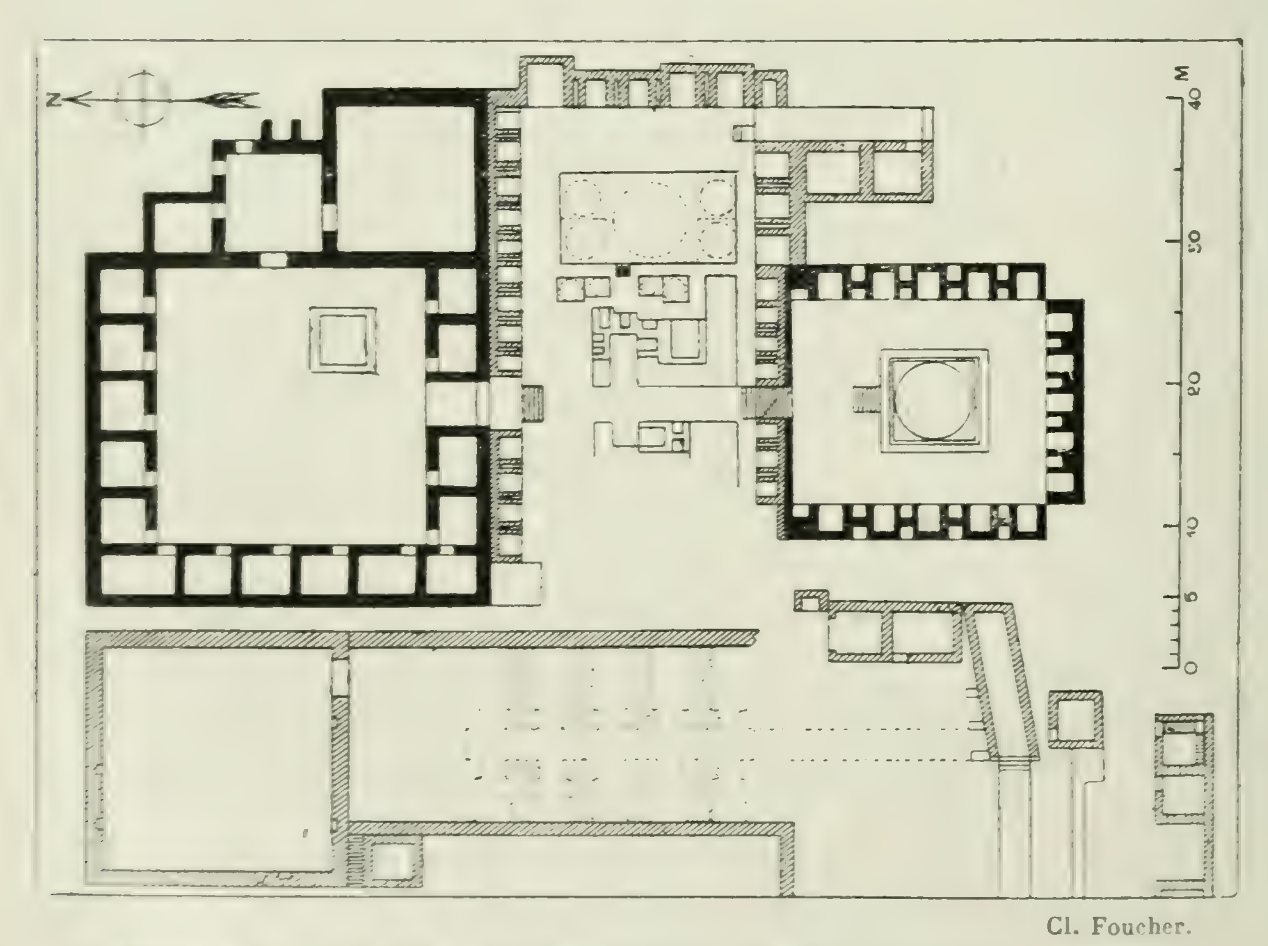
Premier Volume à paraître

EGINHARD, Vie de Charlemagne, publiée et traduits par L. HALPHEN



Le Temple de Hô-ryou zi (Japon). A droite, la pagode.





Cl. Foucher.

Ruines et plan du Grand Couvent de Takht-i-Bahai (Inde).

Si la technique architecturale du monastère bouddhique ne dérive pas directement du stupa, les deux ordres d'édifices sont néanmoins associés : c'est le culte des reliques, c'est la nécessité d'abriter les desservants qui détermina la construction des monastères. Les couvents de l'Inde bouddhique peuvent être considérés comme des asiles pour la pensée philosophique, comme de studieuses retraites, mais ils furent aussi les conservatoires des liturgies, ils sont étroitement liés à une fonction cultuelle. M. Foucher remarque avec raison qu'il se rencontre des stupas isolés, mais qu'il n'existe pas de monastère sans stupa. Bâties autour du reliquaire, les logettes des moines finirent par l'englober et par l'absorber. Ces logettes où l'on déposa d'abord les statues et les offrandes, ainsi que les accessoires du culte, ne se présentent pas toujours en groupe. On leur donne alors le nom de *viharas*. Les unes, coiffées d'un double dôme (dont le profil trilobé se retrouve comme un élément essentiel dans la décoration bouddhique et rappelle le trisula ou les trois joyaux), se rattachent peut-être aux huttes de feuillage de l'Inde gangétique ; les autres, recouvertes d'un toit en pyramide, semblent dériver des charpenteries rustiques de l'Himalaya. Demeure du moine isolé ou demeure de l'idole, cellule ou *cella*, toituré en dôme ou en pyramide tronquée, percé de portes et de baies prolongées en arches voûtées qui s'établissent sur des assises horizontales, le vihara est à l'origine du monastère, qui n'est qu'une collection de logettes de

ce genre, abritant à la fois les religieux et les images des saints.

Le monastère proprement dit, le sangharama, est, avec le stupa, le monument essentiel de l'architecture bouddhique. Le Bouddhisme n'est pas seulement une collection de mythes greffée sur une tradition, une métaphysique et une morale, il est une organisation. Quelles raisons amenèrent les isolés à se grouper, les errants à adopter une résidence fixe? Si les moines bouddhiques ont fait vœu de renoncement, du moins ils n'ont pas renoncé les uns aux autres. ils sont un corps, une règle a fait d'eux un ordre. Quand la piété des frères laïques eut accrédité quelque stupa, un ou plusieurs desservants devinrent nécessaires. Les pèlerinages attiraient les curieux avec les fidèles, une foule s'offrait d'elle-même à la prédication. Les moines bâtissaient leurs abris non loin des aires consacrées : ainsi la communauté morale pouvait devenir rapidement communauté de vie et d'habitat.

Il est possible que les premiers couvents n'aient donné asile aux moines que pendant la saison des pluies. L'existence monacale dut prendre ainsi plusieurs formes successives ou simultanées, — une forme érémitique, la vie du solitaire qui se bâtit un vihara isolé, au cœur des forêts; celle des demi-errants, qui ne séjournaient au couvent que pendant une partie de l'année; enfin celle des moines proprement dits, attachés au culte de quelque relique célèbre et fixant près d'elle leur demeure. Le centre d'attrac-

tion et de groupement, c'est le stupa. Chaque monastère a le sien ou les siens, plus ou moins importants, plus ou moins absorbés dans sa masse.

Un ordre de faits particulier aida puissamment la communauté errante à se fixer, les viharas provisoires à s'accoler, à se grouper en sangharamas définitifs, — les fondations pieuses. Il arrivait que de riches particuliers fissent don aux moines errants de quelqu'un de ces beaux jardins de plaisance situés à quelque distance des villes, où les hommes de l'Inde ancienne allaient volontiers, comme l'on fait encore aujourd'hui, goûter la sérénité de l'ombre et du repos dans un paysage fait pour la joie des yeux. La vie du Bouddha s'est déroulée en grande partie dans ces parcs ou dans les forêts : beaucoup d'épisodes essentiels de sa carrière ont pour décor ces magnifiques verdures légendaires. L'arbre de la Bodhi n'est pas une pure figuration mythique. Au fond des âges, le Sage paraît à nos yeux tout entouré, tout parfumé de poésie sylvestre. La jungle indienne qui s'empare de ses sanctuaires, la végétation hardie qui foisonne au cœur de ses abbayes désertes ne font que ramener à son point de départ cette vaste rêverie de renoncement.

Les parcs donnés aux ascètes par les frères laïques, la permanence d'une propriété devenue sacrée, voilà, peut-être, le plus sûr élément de fixité. Relisons dans Oldenberg[1] l'histoire de ce roi cinghalais qui mit à la

1. *Op. cit.*, p. 360.

disposition de Mahinda et de ses compagnons un parc proche de sa capitale, et nous aurons un sentiment vrai de ces commencements : « Et il était beau à voir et riche en ombre, paré de floraisons et de fruits vraiment délicieux... Là il y a un bel étang de lotus, couvert de fleurs de lotus, des blanches et des bleues, là il y a des eaux fraîches en de belles fontaines, parfumées de douces fleurs... » Un pareil texte propage jusqu'à nous un précieux écho, une note pénétrante de cette poésie naturaliste qui baigne le Bouddhisme dès ses origines et qui le distingue de toutes les religions. Ce goût exquis des solitudes, cette sensibilité qui s'exprime avec tant de naïve grâce, quelle promesse pour l'art !

Mais ces parcs ne sont pas l'unique asile de la méditation érémitique. Il y a aussi les cellules creusées dans le rocher et superposées en étages, antiques rendez-vous des moines pour la saison pluvieuse. L'architecte rupestre qui, au flanc des Ghâts, a creusé les prodigieux temples souterrains a su aussi évider des monastères dans la matière même de la montagne. Ainsi, selon les lieux et les temps, l'aspect du sangharama est appelé à se modifier. Le couvent de la plaine n'est pas le même que le couvent de la colline, mais l'un et l'autre restent fidèles à l'esprit des données primitives. Peu à peu, le monastère bouddhique de l'Inde prit le caractère d'une grande exploitation rurale (Pl. VI). A mesure que sa population croissait en nombre, les celliers et les magasins destinés à abriter

la nourriture de la communauté prenaient plus de développement. Il arrive que par là le sangharama n'est pas, dans beaucoup de cas, sans analogie avec nos monastères du haut moyen âge, dérivés eux-mêmes de la villa gallo-romaine et pourvus, comme elle, de granges, d'étables et d'ateliers.

A cette évolution sociale et technique correspondaient des progrès d'un autre ordre et l'épanouissement d'un art dont les chefs-d'œuvre sont encore trop peu connus de nos jours. L'architecture des temples et des monastères n'est pas un simple système de lignes et de volumes, elle ne se contente pas de s'enrichir d'une profusion de reliefs où joue la lumière. Le constructeur de l'Inde, si soucieux des effets de plastique décorative, ne l'était pas moins des effets de couleur. Sanchi était revêtu d'une polychromie éclatante. Hiuen-tsang vit briller les colonnes et les poutres du célèbre couvent de Nalanda de toutes les splendeurs de l'arc-en-ciel. Les grandes caves bouddhiques d'Ajanta, commencées au second siècle avant Jésus-Christ, furent, au VIIe siècle de notre ère, décorées de fresques du goût le plus rare et de la plus séduisante richesse.

Toute une civilisation est là, non pas résumée en quelques épisodes violents, en quelques scènes édifiantes, mais figurée avec ampleur, avec sentiment, avec cette puissante et gracieuse ingénuité de l'humanité ancienne que nous appelons le style. Des villes sont assiégées : toute la rage de la bataille anime les

combattants. Des cortèges passent, des reliques sont offertes à la vénération publique, et la foule s'empresse autour d'elles. La vie du foyer, les exercices monastiques, le faste des princes nous sont révélés. Au don pittoresque, qui permet de grouper et de mouvoir, s'associe la plus rare qualité plastique. La grâce de la femme s'épanouit dans les ténèbres comme une fleur cachée. Assises à côté de leurs suivantes, les reines et les princesses semblent échanger avec elles des confidences pleines de suavité. Les filles de Mara déploient devant le Sage, avec tous les charmes des trente-deux magies, l'élégance délicate et voluptueuse de leur nudité. Danseuses, courtisanes et déesses à la fois, qu'elles sont belles, avec leur taille mince et leur gorge pleine, leurs cheveux bien coiffés et leurs grands yeux où rayonne une animalité douce! Elles sont belles, et elles sont indiennes. Le ton rouge-clair de leur corps est celui de la terre qui les a enfantées et celui de la chair dorée par le soleil de l'Inde. Malgré une gamme limitée, où le bleu, le blanc, le brun et le rouge dominent avec chaleur, on dirait une anticipation de la *Suite Indienne* de Besnard. Des damiers, des rosaces, des ornements géométriques, de luxuriantes guirlandes encadrent et séparent ces panneaux où, dans l'ombre d'un sanctuaire souterrain, s'est exprimée, il y a des siècles, la volupté native de l'Asie (Pl. VII).

Les temples et les couvents de l'Inde, après avoir propagé au loin une puissante vie intellectuelle, après avoir fixé des formes architectoniques, décoratives et

picturales appelées à émerveiller et à instruire tous les nouveaux adeptes de la foi, furent envahis par le Brahmanisme ou restitués à la solitude et à l'oubli. Plus loin, à l'est du continent, dans les Iles de la Perfection, sur cette terre japonaise qui devait donner leur formule définitive à tant d'aspects du génie bouddhique, quelques retraites séculaires ont conservé intacte la poésie de ces grandes choses d'autrefois. Au cœur du Yamato, dans cette patrie de la patrie, sur les pentes boisées du Kô-ya-san, s'élève la plus ancienne fondation religieuse de l'empire. C'est là qu'en 816, Kô-bô-daisi, saint exemplaire, établit le premier monastère bouddhique, pour propager la philosophie et le rituel de la secte Singon, dont il avait rapporté de Chine les enseignements. Le monastère du Kô-ya-san aurait abrité au moyen âge une formidable population de moines. Plus tard il fut dévasté par des incendies. Un grand nombre de chapelles restent debout au milieu des forêts.

Ce n'est plus l'enclos de l'Inde, avec ses logettes tournées vers une cour où s'élève le stupa. Sans ordre apparent, les sanctuaires se succèdent à l'ombre des cryptomérias centenaires. Dans ces vastes solitudes de l'espace et du temps, où la nature seule demeure, où l'agitation humaine expire, où les siècles passent sans toucher à l'héritage des anciens jours, les offices sont célébrés avec raffinement et majesté. « Dans leurs beaux vêtements de soies brochées, dit M. Migeon[1],

1. *Au Japon*, pp. 75-76.

(les prêtres) viennent d'apparaître à la lumière franche de la grande cour : en deux files parallèles, lentement, ils descendent les marches. En avant, deux enfants dont les longs vêtements de tulle brodés sont recouverts d'une étroite écharpe de soie qui traîne derrière eux. Ils sont coiffés d'une couronne en cuivre doré avec des pendeloques, leur visage est fardé, leurs lèvres rougies au carmin, leurs yeux noircis au khol. Devant eux, des nattes posées bout à bout sur le sable de la grande cour leur indiquent l'évolution de la marche qu'ils doivent accomplir. La procession avance ainsi lentement, de sourds répons répètent la prière de l'abbé, qui, mitré et dans un manteau de soies floches, s'avance derrière le dais aux longues franges pendantes qu'un prêtre porte sur un long bâton. Et, à petits pas, interrompus par de courts arrêts, la procession dans son évolution lente rentre au temple par le grand porche principal. »

A la paix des dieux répond la paix des morts. Ils sont là par milliers, et depuis des siècles. Les royaux ombrages de la montagne abritent leurs tombes. Le monastère du Kô-ya-san n'est pas seulement une vaste cité de temples et de chapelles, c'est la plus solennelle et la plus mélancolique des nécropoles. Dans la brume légère qui monte d'un sol trempé par les pluies, entre les verdures tremblantes, des stèles grises se répandent sur les pentes. Elles jalonnent les âges. Tout un peuple immense est venu s'ensevelir là, dans la torpeur verte et dorée du grand bois solitaire, et



Cl. Fenellosa.

Détail des peintures d'Ajanta (Inde).



Cl. Fergusson.

Le Couvent (Potala) de Lhassa (Thibet).

dans ce voisinage de tant de morts il semble que le calme du lieu soit la plus douce promesse d'anéantissement. Un asile comme celui-là perd toute étroite signification confessionnelle, il appartient à la communauté humaine, il est fait pour accueillir les pèlerinages des derniers sages et pour laisser mûrir dans leur cœur de souveraines leçons.

A ces incomparables harmonies de la nature et de l'histoire rien ne s'oppose plus fortement qu'un autre type de monastère bouddhique, — les lamaseries du Thibet. Sur le haut socle montagneux, plissé de vallées, le Bouddhisme est devenu religion de prêtres, et Bouddha lui-même, le Bouddha vivant, est devenu prêtre à son tour. Un panthéon d'une incroyable richesse, une théocratie pesante, un minutieux ritualisme se sont superposés à la philosophie indienne. Mais les retraites dans lesquelles s'est perpétuée cette pensée complexe ne manquent pas de grandeur. Solidement implantés dans le sol des hauteurs, dont ils continuent les profils et auquel leurs murailles se marient par des pentes talutées, les couvents thibétains sont des forteresses. Rehaussés de galons de couleurs violentes, coiffés de toits aux écailles d'or, ils conservent eux aussi, à l'intérieur de leurs sanctuaires mystérieux, illuminés, touffus, une note profonde de cette grande rêverie religieuse dont les peuples d'Asie sont les dépositaires et dont l'art bouddhique propage jusqu'à nous les plus anciens échos.

V. — *LA SCULPTURE DANS L'INDE : HELLÉNISME ET BOUDDHISME LE PANTHÉON BOUDDHIQUE.*

Sur les soubassements des stupas, sur les balustrades qui les entourent, sur les parois et jusque sur le dôme des viharas est répartie toute une décoration sculptée. L'étude de cette sculpture dans les diverses régions de l'Inde et dans toutes les contrées de l'Asie où rayonna le Bouddhisme, étude renouvelée par de récentes découvertes, est un des chapitres les plus suggestifs de l'archéologie orientale. Elle montre la pensée bouddhique, créatrice originale de mythes et de thèmes éthiques, soumise, au point de vue plastique, dès une haute époque, à l'influence de l'Occident méditerranéen. Que le génie gréco-romain ait pu, non pas s'infiltrer à titre précaire et accidentel dans ces terres lointaines, non pas y déposer quelques vagues formules techniques et quelques souvenirs décolorés de ses propres fictions, mais y créer, sur des thèmes bouddhiques, toute une série de figurations marquées du sceau de ses propres dons, y faire naître en un mot, une école et un art ; que le type même du Bouddha, tel qu'il est représenté sur les reliefs du Gandhara, tel que l'ont conçu les grands bronziers chinois du VIIe et du VIIIe siècle, soit redevable à la tradition hellénique, c'est là matière à des observations, à des analyses, à des réflexions d'un intérêt majeur.

Dans l'histoire de la sculpture bouddhique de l'Inde,

on distingue d'ordinaire deux époques ou, si l'on veut, deux écoles : l'école *perso-indienne*, ainsi dénommée par Grünwedel, la plus ancienne des deux, ayant comme aire d'expansion le bassin du Gange et le Dekkan septentrional, et, d'autre part, l'école *gréco-bouddhique* du Gandhara, admirablement étudiée par M. Foucher, à qui revient l'honneur d'avoir dégagé le problème de ses obscurités de méthode et de l'avoir résolu par ses campagnes de recherches dans le nord-ouest de l'Inde, en particulier dans le district de Peshawar et jusque dans la région de Kaboul.

L'école dite perso-indienne est représentée principalement à Sarnath, Sanchi, Bharhut et Amravati, où elle domine. On peut bien l'étudier à Sanchi, à peu près intact dans son ensemble. Les montants des curieuses portes, leurs traverses incurvées, les piliers des balustrades sont décorés de reliefs et de médaillons, où figurent des dieux, des génies et des monstres. Des dauphins, des centaures, un quadrige semblent trahir une première et lointaine vague d'influence grecque, très diluée, qui a pu s'exercer par des monnaies et par des intailles. L'influence mésopotamienne, plus concrète et plus facile à discerner, mais qui ne doit pas être exagérée non plus, se marque surtout par l'imitation des chapiteaux de Persépolis. Des scènes de pèlerinage, des épisodes empruntés aux vies successives du Bouddha, — les jatakas —, telle est la matière ordinaire de cette iconographie. Grünwedel et Foucher mettent en lumière les rapports qui unissent

ces compositions et celles des imagiers occidentaux du moyen âge. Les uns et les autres cherchent avant tout à édifier les fidèles et racontent, avec une naïveté prolixe, avec un luxe inutile de détails, les « histoires » pieuses. L'artiste ne choisit pas l'épisode frappant, il ne concentre pas l'intérêt : pareil au xylographe populaire de chez nous, qui insérait jadis un enseignement moral élémentaire dans de petits tableaux très simples répartis sur la même feuille, il déroule, il développe son sujet, répétant autant de fois qu'il le faut son personnage et multipliant les compartiments. D'ailleurs ce système d'images obéit à un ordre et à une symétrie, les motifs ornementaux eux-mêmes ont un sens et doivent être « lus » conformément à la doctrine : peut-être sera-t-il permis quelque jour d'interpréter Sanchi comme M. Mâle nous a appris à interpréter les cathédrales.

Un fait capital et caractéristique dans l'histoire de cette école primitive, c'est que le Bouddha n'y est jamais représenté. Un trisula, une roue, — la roue de la Loi, — un parasol d'honneur, une empreinte de pas, c'est là tout ce que nous voyons du Bouddha, dans les scènes où sa présence même est attestée par une inscription. Ni Cunningham, dans sa publication de Bharhut, ni Grünwedel, dans sa lecture des balustrades de Sanchi, ni les archéologues qui se sont succédé à Bouddha-Gaya et à Amravati n'ont pu identifier, parmi les ascètes, une image indubitable de Bouddha, j'entends une image contemporaine des plus anciens

reliefs. Rien d'étonnant, si l'on pense à l'essence de la doctrine, alors dans la plénitude de sa pureté, et qui répugnait à un culte personnel, à une idolâtrie de l'initiateur. Il était réservé à d'autres générations, à d'autres artistes, dans le nord-ouest de l'Inde, de concevoir et de réaliser le type du Bouddha, de le dégager de son obscurité symbolique, et, le revêtant d'une majesté plastique inconnue jusqu'alors en Asie, de doter vraiment l'humanité d'un dieu de plus.

Ce n'est guère qu'à partir de 1875 que les rapports de l'école du Gandhara avec l'art hellénique furent pleinement admis par les archéologues occidentaux. Encore aujourd'hui, cette vérité choque profondément les esthéticiens d'Extrême-Orient. « Une étude plus approfondie des œuvres du Gandhara, dit Okakura[1], révèle la prédominance des caractères chinois sur les prétendus caractères grecs. Le royaume de Bactriane, en Afghanistan, ne fut jamais qu'une petite colonie au milieu du grand empire tartare, déjà déchue dans les derniers siècles qui précédèrent l'ère chrétienne. L'invasion d'Alexandre signifie l'extension de l'influence persane plutôt que celle de la culture hellénique. » Mais M. Foucher ne fait appel ni à l'invasion d'Alexandre ni au royaume de Bactriane pour expliquer les caractères si manifestement méditerranéens des bas-reliefs du Gandhara. Dès le début de ses recherches, il s'était interdit toute spéculation d'histoire politique, militaire, économique, pour reporter son attention exclusive sur

1. *Op. cit.*, p. 87.

des comparaisons de monuments. Bien loin de se laisser aller à de séduisantes rêveries sur les empires grecs de l'Asie centrale, il abondait dans le sens d'Okakura, en rappelant que les trois satrapies indiennes n'ont jamais eu qu'une existence précaire, que les généraux d'Alexandre n'étaient pas des civilisateurs à la moderne, escortés d'artistes et de « missionnaires » du génie grec : tout au plus les rudes soldats poussaient-ils devant eux quelques vagues Iraniens... Mais les documents mis au jour et publiés par lui devaient fortifier plus tard les résultats entrevus : ils ne laissent plus place à la contradiction.

J'ai signalé plus haut les très faibles traces d'influence occidentale qui peuvent être relevées sur les monuments de l'école indienne primitive. M. Salomon Reinach appelle également l'attention sur le fait que les statues des saints jaïnas, représentés complètement nus, ont sans doute pour modèle une statue d'Apollon archaïque, peut-être venue d'Ionie aux environs du VIe siècle avant Jésus-Christ, au moment où la légende « qui recouvre peut-être quelque vérité » place le voyage de Pythagore... Les rapports de l'école du Gandhâra avec l'art d'Occident sont établis d'une façon plus ferme. Il ne saurait être question d'une influence hellénique proprement dite, ni même d'une influence hellénistique, mais bien d'une influence gréco-romaine. Les artistes grecs ou romains qui ont travaillé au Gandhara, au Ier et au IIe siècle de notre ère, appartenaient à ces ateliers de techniciens habiles

et sans originalité qui, dans tous les pays du bassin de la Méditerranée, ont multiplié à profusion les copies des chefs-d'œuvre classiques et revêtu de formes grécisantes les dieux des Gaules, de l'Espagne, de l'Afrique et de l'Asie Mineure. Sur des thèmes bouddhiques, et profondément bouddhiques, ils ont exercé leur savoir impersonnel d'exécutants sans génie, comme aux flancs des sarcophages latins, comme sur les reliefs des colonnes triomphales. Mais c'en était assez pour douer d'une vie nouvelle, prestigieuse et belle une iconographie qui jusqu'alors se débattait gauchement dans la matière. De la collaboration de ces praticiens avec la pensée de l'Inde devait se dégager le type hiératique du Bouddha, tel qu'il domine l'Asie depuis des siècles, et cette création incomparable suffit à assurer aux artistes gandhariens une place éminente dans l'histoire de l'art et des religions.

Le Bouddha, sa personne, sa légende, les nombreux et charmants épisodes qui l'illustrent avec tant de grâce, c'est là le sujet unique de leurs bas-reliefs. Tantôt il est le jeune prince mélancolique, touché du dégoût des voluptés, tantôt l'ascète ravagé par les macérations, tantôt enfin le moine parfait, illuminé de renoncement et de pitié. Autour du Maître, des saints et des fidèles, l'acanthe, de nouveau, fleurit. Des pilastres d'ordre indo-corinthien, dont les demi-chapiteaux sont modelés dans le mortier de chaux, décorent les stupas. Des amours soutenant de lourdes guirlandes, nouées de rubans, des sirènes, des tritons

distribués dans des frises ou dans des panneaux d'angle, des thèmes bachiques groupés avec une harmonieuse symétrie décorative sur des bandeaux ou dans des médaillons, encadrent les scènes empruntées aux différents cycles de la Vie Exemplaire. Les types, les accessoires, la facture, l'aplomb des corps, le charme d'une exécution à la fois soignée et facile, bien plus, un certain académisme anatomique, tout respire, tout dénonce, non l'enseignement des sculpteurs occidentaux, mais leur talent même. Il ne s'agit pas ici d'analogies curieuses, mais de surprenantes identités.

Ainsi, telle frise de Bouddhas et d'assistants du Musée de Lahore (Pl. IX), avec ses petits amours qui soutiennent une guirlande, pourrait appartenir à un sarcophage du Latran. La scène bachique de la collection des Guides à Mardan (même pl.) présente, à côté d'hommes vêtus de tuniques courtes qui semblent détachés d'un relief de la Trajane, des figures de femmes drapées comme des Livies, d'un style authentiquement romain. L'Atlante du Musée de Calcutta (Pl. X) est le frère de ces innombrables statues décoratives que le génie grec prodigua dans les compositions d'architecture à partir du IIIe siècle. Les dieux marins du British museum (Pl. XI), tenant sur l'épaule la rame courte et large, pareille à une bêche, évoquent la puissante aisance des œuvres de Tralles et de Pergame, durcies par un ciseau romain.

Rien n'est plus instructif que de comparer les mêmes sujets traités par l'école indienne primitive et

par les artistes du Gandhara, — la scène de l'illumination par exemple. Un médaillon de Bouddha-Gaya (Foucher, fig. 206) exprime à merveille le génie symbolique des vieux sculpteurs : on y voit un trône vide, un parasol d'honneur, l'arbre de la science, et rien de plus. C'est une sorte d'idéogramme, non une figuration plastique. Rien n'était d'ailleurs plus difficile à représenter que l'accession du Maître à la suprême sagesse ; il semble même à peu près impossible de qualifier par des moyens concrets le terme d'une évolution morale d'un sens philosophique et mystique aussi élevé. Les artistes gandhariens l'ont compris. Ils n'ont pas cherché à se mesurer avec les problèmes que présentait la projection dans l'espace d'une sorte d'énigme symbolique. Ils ont choisi l'un des épisodes qui précèdent immédiatement l'illumination et, de préférence à tout autre, l'attentat de Mara, la Tentation. Une crise d'âme, la nuit, dans la solitude, pour reprendre les termes dont se sert heureusement M. Foucher, voilà un thème inextricable pour un méditerranéen. C'était au contraire un thème plastiquement réalisable que la résistance de l'ascète héroïque à la luxure ou à la peur. Les stèles postérieures de Bénarès confirment pleinement le fait. « La figure du Prédestiné, assailli par les démons et tenté par les filles de Mara, y est devenue le substitut courant pour traduire de façon extérieure et concrète le miracle intérieur et abstrait qui ne doit pourtant se réaliser que douze heures au moins plus tard. En Magadha

même, la pose qu'a prise ici le Bodhisattva sous forme de Buddha assis à l'indienne, la main gauche reposant dans son giron, tandis que sa main droite, dérangée de la pose de la méditation, s'abaisse, la paume en dedans, et touche du doigt la terre..., suffira pour désigner cette minute ineffable sans qu'il soit davantage besoin d'apparitions monstrueuses ou lascives[1]. » Il semble, en vérité, que l'on assiste à l'ingénieuse incarnation de l'inexprimable.

Avec quelle sûreté l'artiste gandharien saisit le caractère essentiel d'une scène légendaire et sait en distribuer les éléments, de nombreux exemples nous permettent de nous en rendre compte, et la comparaison de ses œuvres avec les vieux médaillons des stupas est bien caractéristique encore à cet égard. La donation du Jetavana, telle qu'elle est figurée sur la balustrade de Bharhut (Pl. XII), est pittoresque, plaisante, énigmatique. Des arbres schématiques, des chariots d'or monnayé sont entassés les uns à côté des autres. Des assistants édifiés se pressent malaisément dans la partie gauche de la composition. Le Bouddha, bien entendu, n'y figure pas, mais le donateur non plus. On saisit là un trait essentiel de cet art, la prolixité, la confusion, l'impuissance à dégager, à composer, et aussi, il faut bien le reconnaître, une espèce de charme enfantin. Un relief gandharien de la collection de Mardan sur le même sujet (même pl.) présente avec le médaillon de Barhut le contraste le plus évocateur :

1. Foucher, *op. cit.*, pp. 411-413.

tout élément pittoresque a disparu ; les personnages importants, drapés comme des sénateurs romains, sont distribués avec un ordre, avec une autorité de l'accent le plus classique. Le Bouddha nimbé reçoit des mains du riche marchand le vase d'or, symbole de la donation. Quatre autres figures les encadrent, mais c'est au Bouddha et au donateur que va spontanément l'attention.

Le relief, la puissance plastique de cet art gandharien sont extraordinaires. De la matière il fait saillir avec force, non de pâles dessins sur pierre, mais des formes vivantes. Le bas-relief confine au haut-relief, presque à la ronde bosse. Grande nouveauté dans l'art de l'Inde, jusqu'alors plus graphique que sculptural. Cela, c'est proprement le don méditerranéen, le sceau du génie hellène, cet athlétique modeleur de volumes. Dans cette évolution, il y a quelque chose d'analogue au passage de l'art roman à l'art gothique. L'art roman sommeille encore dans la matière, à la surface de laquelle il fait courir, par ondulations légères, des méandres de figures emblématiques. Il modèle par méplats, distribue des indications d'ombres selon un système d'accents percés à la tarière. L'art gothique extrait les volumes des profondeurs, les amène à la lumière, les dote d'une vie organique et dramatique. Il est vrai que l'art gandharien reste baigné d'une onction mystérieuse, le calme répandu sur les images qu'il a enfantées est une de ses vertus les plus prenantes et les plus solennelles. Mais il est solidement

humain, bien bâti, concret. Dans le domaine de l'iconographie religieuse, naguère encore toute linéaire, il installe avec maîtrise l'autorité de la troisième dimension.

Par là la sculpture indienne cesse d'être exclusivement décorative, elle tend à devenir un art complet et qui se suffit. Du simple relief, elle passe peu à peu à la statuaire proprement dite, enfin elle crée des statues détachées. Au-dessus des rêves de l'Asie, elle dresse l'extraordinaire image du Bouddha, à laquelle semble avoir collaboré le double génie de deux continents.

Rarement il est debout, car le Bouddha ne se lève devant personne, ou bien c'est qu'il est en marche, ou encore sa statue se dresse miraculeusement devant sa personne, pour l'honorer. Le plus souvent il est assis à l'indienne sur un lotus épanoui[1], la plante des pieds retournée et la jambe droite repliée en avant, tandis que les autres divinités assises la laissent pendre à terre. Le type du Gautama ascétique (Pl. XIII) le représente les mains croisées dans une attitude de patience et de réflexion, les joues émaciées par le jeûne, les articulations et les côtes saillantes : la vérité anatomique de l'épuisement et de la maigreur est exprimée avec un réalisme accentué. C'est à ce type que se rattache vraisemblablement le *Çakya revenant des mon-*

1. Le lotus, emblème de la pureté, par l'éclat et la fraîcheur de ses pétales, est aussi l'emblème de la fécondité, parce que l'eau d'où il s'élève est, par excellence, un principe de vie.

tagnes du canon chinois, barbu, la tête rase, vêtu d'un manteau flottant. Le Bouddha de l'illumination touche la terre de la main droite et tient l'autre à plat, la paume en dehors, légèrement posée sur ses genoux. Le Bouddha de la pitié tient la main droite levée et en montre la paume. Le nimbe, ou halo, — d'origine grecque? — est l'emblème de sa mission. Le Bouddha porte sur lui d'autres signes physiques de sa sainteté, notamment une protubérance cranienne prononcée, à laquelle les artistes grandhariens ont souvent donné l'aspect d'un crobylos, l'*oushnisha*, et, entre les yeux mi-clos, la marque appelée *ourna*. Son visage est d'une beauté paisible et recueillie, qui rappelle le type apollinien, un peu épanoui, et que ne déparent pas les lobes très allongés des oreilles, — des oreilles indiennes étirées par de lourds joyaux. La robe du moine est drapée avec une élégance savante et dessine, le long de la poitrine et des jambes, les plis les plus nobles.

Telle est, résumée en ses traits principaux, l'image, pleine de charme plastique et de pénétrante idéalité, sortie des leçons qu'un artiste grec ou romain, travaillant au Gandhara dans le cours du Ier siècle de notre ère, emprunta au monde des formes méditerranéennes pour donner un corps à la grande pensée asiatique de renoncement et de charité. L'ancêtre lointain du dieu nouveau, c'était vraisemblablement quelque Apollon hellénistique, modèle classique, habituel et consacré de ces sculpteurs errants. De l'impersonnalité même d'un type conventionnel, le génie de l'Inde

a fait naître une incomparable puissance de sentiment religieux. La pensée indienne s'est incarnée dans une forme occidentale, comme le vieux dieu juif, pour répandre une loi nouvelle, s'est incarné dans le fils du charpentier. En lui donnant une capacité définitive d'expression et d'expansion, la plastique grecque ne l'a pas faussée. C'est ainsi qu'il faut comprendre cette étrange collaboration de deux cultures si profondément opposées dans leur principe, — l'une qui proclame la gloire du corps et l'autorité de la raison, l'autre qui renonce à la vie physique et se délecte de l'anéantissement de l'intelligence, l'une qui dresse des statues à la louange des athlètes vainqueurs et des belles femmes, l'autre qui vénère l'image d'un moine mendiant.

Les dieux de l'anthropomorphisme grec représentent l'apogée des fonctions organiques, un rythme souverain de la nature. Saisis à ce moment critique, à cette *akmè*, où l'être dans sa force n'est plus l'éphèbe et n'est pas encore l'homme mûr, fixés pour jamais à cet épanouissement, ils sont l'image la plus exaltante de la vie terrestre, ils rayonnent de puissance et d'harmonie. A égale distance des incertitudes de la jeunesse et des affaissements de la décrépitude, ils perpétuent pour les générations l'instant passager où la beauté de l'homme a quelque chose de vraiment divin. Ce royal équilibre, qui ne s'est pas imposé à une statuaire seulement, mais à toute une humanité, a doté le Bouddha de l'Inde d'une majesté impérissable. Mais

le sage de l'Asie se réfugie à l'intérieur de lui-même. Ce corps si beau n'est qu'une enveloppe. Par elle, il demeure près de nous, par l'esprit il est lointain. Le dieu aux yeux clos baisse ses paupières pour cacher un miracle et un mystère, la communion avec l'absolu. De même que son temple est le reliquaire de sa dépouille, son corps est le reliquaire de son intelligence. Plus nous le contemplons, plus il semble nous fuir. C'est cette absence et cet évanouissement qui est le divin de l'Asie. L'art gréco-romain lui a permis de se révéler. Sans ses leçons il serait peut-être encore prisonnier de formes purement emblématiques. En tout cas, il nous demeurait probablement impénétrable.

Ce qui est sûr, c'est que le type gréco-bouddhique du Gandhara n'est pas resté immuable. L'art des « cinq Indes » s'en est emparé et l'a travaillé, dans le schiste du Magadha, le grès grisâtre de Bénarès, le grès rouge et jaune des Vindhyas, comme sur les feuilles de palmier des miniatures népalaises et sur les parois peintes d'Ajanta. Les premiers artistes directement imbus de tradition gréco-romaine ont fait place à des imitateurs locaux. La *lettre* de la doctrine bouddhique s'est peu à peu imposée à ces derniers, moins habiles et plus pénétrés de ritualisme. Sous leur ciseau, la protubérance de l'oushnisha s'est accentuée. La chevelure, devenue courte et crépue, s'est ornée de bouclettes enroulées à droite. Le manteau a glissé sur l'épaule, pour faire place à un pectoral de

joyaux. La robe monacale plus étroite eut des plis plus secs et plus stricts. On codifia d'une façon précise les *asanas* ou postures, les *mudras* ou gestes des mains, les *laksanas* ou attributs. Les formules d'évocation magiques ou *sadhanas*, fixées par le Tantrisme, déterminèrent, dans tous leurs détails rituels, les images du Bouddha et des divinités bouddhiques, telles qu'elles devaient apparaître aux illuminés.

D'ailleurs l'art grandharien enfermé pendant plusieurs siècles dans les monastères du nord de l'Inde a fini par franchir ses frontières originelles. Il a rayonné au Turkestan, en Kashgarie, en Chine, au Japon, peut-être à Java et en Indonésie, et, dans certains de ces pays, il se heurtait à des traditions antérieures. Son histoire, comme celle du Bouddhisme tout entier, est celle d'un long voyage. Le style est devenu plus lourd, ou plus sec, ou plus mince; l'iconographie s'est enrichie; les assistants romains ont disparu, mais les traits essentiels de l'idole étaient fixés. Le polythéisme le plus complexe n'a fait que la multiplier.

Le « panthéon bouddhique » en effet s'est rapidement accru. Nous n'avons étudié jusqu'à présent que la personne et l'image du Maître lui-même, dominant une centaine d'épisodes, sa Légende Dorée. L'art de l'Asie, hellénisé ou non, devait s'exercer sur bien d'autres thèmes. Le peuple qui, le premier, avait reçu l'enseignement du Prédestiné restait au fond le créateur des dieux multiples, des monstres polycéphales, hécatonchires. Les écoles indiennes du nord, adeptes



Cl. Foucher.

Art Gréco-Bouddhique (Inde).

1. Scène Bachique (Collection des Guides, à Mardan).
2. Frise de Bouddhas et Assistants (Musée de Lahore).



Cl. Foucher.

Art Gréco-Bouddhique (Inde).

Atlante (Musée de Calcutta).

du Mahayana, ont décuplé le Bouddha dans les trois directions du temps. Çakya-Mouni n'est qu'une personnalité transitoire, entre les Bouddhas passés et le Bouddha futur, le Bouddha glorieux, l'inspiré du parfait amour, Maitreiya. Et tous les Bouddhas ne sont eux-mêmes que l'émanation, l'incarnation terrestre des Dhyani-Bouddhas, ou Bouddhas de contemplation, absorbés dans l'éternité. Vairochana, le premier d'entre eux, est l'être universel, impersonnel, en qui se résout, se confond et trouve sa fin toute la fantasmagorie des mondes. C'est à Vairochana, sous le nom de Daï-nitsi, qu'au Japon les sectes Singon et Tendaï vouèrent principalement leur culte. Amitabha, en Japonais Amida, personnifie la charité. Il règne sur le paradis funéraire de l'ouest, il est le Dhyani-Bouddha d'Avalokiteçvara, l'océan de miséricorde, le dieu sauveur, le plus fameux de tous les Bodhisattvas célestes. Car, de même qu'à côté des Bouddhas terrestres il faut placer les aspirants à la Bodhi, les Bodhisattvas, de même les Dhyani-Bodhisattvas, ou Bodhisattvas de contemplation, jouent un rôle d'intermédiaires entre le monde et les Dhyani-Bouddhas. Ces derniers sont en dehors de l'espace et du temps. Insensibles, inactifs, impassibles, ils ne créent ni ne modifient. Les Dhyani-Bodhisattvas, leurs agents, se présentent comme les véritables « dieux » du Mahayana, dieux de sagesse, d'intelligence et de pitié. Avalokiteçvara est représenté fréquemment portant l'image d'Amitabha incrustée dans sa coiffure en mitre. Il tient de la

main gauche (ou laisse passer sous son bras) la tige d'un lotus rose et, quand il a plus de deux mains, le rosaire, le livre et le flacon. En Chine, sous le nom de Kwan-yin, il prend parfois une forme féminine : il est alors la « donneuse d'enfants », et ses images le représentent assis sur une sorte de cathèdre, tenant un petit sur ses genoux, dans l'attitude de nos Vierges de Majesté du XII[e] siècle. Les Japonais l'appellent Kwannon, et son rôle dans la mystique et dans l'art est très important. Il faudrait citer encore bien des personnages divins, — Manjuçri, dieu de la science et de la sagesse, peut-être d'origine chinoise, représenté assis sur un lion et tenant la fleur du lotus bleu ; Vajrapani, dieu de la foudre, et dont la foudre (*vajra*) est l'emblème ; les divinités féminines, Tara, tantôt bienfaisante, tantôt terrible, sœur d'Avalokiteçvara ; enfin, à côté des dieux mêmes et s'accouplant à eux (surtout au Thibet et en Chine), leur principe féminin, leur *çakti*.

Les Bodhisattvas ou, si l'on veut, les saints par excellence sont très nombreux. Hommes ou femmes, ils vécurent sur la terre, où brillèrent leur savoir et leurs vertus. Ils confinent à la suprême sagesse, sans la posséder pleinement. L'église du nord range dans leur nombre ses grands docteurs : Nagarjuna, son fondateur, qui, au temps même où l'école gandharienne produisait ses chefs-d'œuvre, essaya de concilier les sectes et de systématiser la doctrine, Nagarjuna, que Grünwedel appelle le Faust bouddhique et dont la vie

légendaire est une extraordinaire merveille ; ses disciples Aryadeva, Asanga, propagateur du Tantrisme magique (le maître qui s'est libéré de l'illusion est capable de produire l'illusion par des charmes), enfin Vasubandhu, qui, d'abord adepte de l'Hynayana, se convertit à la doctrine du nord.

Viennent ensuite les *arhats*, dont les dix-huit premiers sont les grands apôtres du Bouddhisme : leur chef est Ananda, disciple bien-aimé de Çakya-Mouni, et, parmi eux, il faut faire une place à part à Ho-chang, le Bonze au sac de chanvre, le seul arhat proprement chinois et le seul aussi qui, par ses mérites, ait gagné le rang de Bodhisattva : au Japon, c'est le bon Ho-teï, en Occident, c'est le *poussah*, contraction chinoise de Bodhisattva (Pou-taï). Suivent les saints patriarches, les saints ermites, les saints pèlerins : le grand Bodhi-Dharma, après avoir évangélisé la Chine, regagne sa patrie et traverse les mers, porté par un roseau. A côté de ces hommes divins se tiennent les bêtes divines : les gazelles du bois Isipadana, attentives à la prédication du Sage, l'éléphant qui le menait aux plaisirs de sa jeunesse, les nagas qui lui firent hommage, les lions qui veillent sur ses méditations. Le lotus s'épanouit, fleur divine, au-dessus de la boue et des eaux, comme le Maître s'est épanoui au-dessus du monde. Divin est le figuier qui l'ombragea ; divin le santal des statuettes et des chapelets. Les pierres dans lesquelles sont taillées les très anciennes statues du Bouddha ont gagné le rang de Boddhisattva. Chaque génération enrichit

ce paradis étrange. Chaque folk-lore a fait entrer de biais dans la religion bouddhique ses génies protecteurs et ses divinités populaires.

Ainsi le Bouddha se trouve multiplié selon les divers plans du monde et de l'activité spirituelle. Ainsi les exigences des dévotions locales lui annexent un polythéisme touffu, sur lequel il répand d'ailleurs la monotonie de ses formules iconographiques et l'unité de ses songes. Mais de ces formules mêmes, les élites extrême-orientales, maintenant la pureté de la leçon gréco-indienne, dégagent une plastique puissante. Et, d'autre part, contemplant l'univers et peignant des paysages baignés de ces songes, elles y discernent un infini caché.

CHAPITRE II

IDÉALISME ET POSITIVISME EN CHINE

I. LA CHINE. — SES VIEILLES ASSISES MORALES : CONFUCIUS ET LAO-TSEU. — L'ART CHINOIS PRÉ-BOUDDHIQUE. — II. LE BOUDDHISME DANS LE TURKESTAN ORIENTAL. — L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE SOUS LES WEI DU NORD ET SOUS LES THANG. — SON RAYONNEMENT EN CORÉE ET AU JAPON. — III. LA PEINTURE DANS LA CHINE DU SUD. — NATURALISME ET MYSTICISME. — IV. LA CHINE DES SONG ET LE SUCCÈS DU BOUDDHISME TCHHAN. — V. INVASION MONGOLE. — LES MING.

I. — LA CHINE. SES VIEILLES ASSISES MORALES : CONFUCIUS ET LAO-TSEU. — L'ART CHINOIS PRÉ-BOUDDHIQUE.

L'HISTOIRE de l'art en Chine est déjà riche et significative au cours des siècles qui ont précédé les temps de la propagande bouddhique. Les formes supérieures de la pensée morale et de la pensée sociale s'étaient manifestées avec autorité dans l'empire à une époque où le Bouddhisme était encore confiné derrière le rempart de l'Himalaya. Les assises de cette grande civilisation jaune sont d'une étonnante majesté. Nulle part, peut-être, les nécessités du déterminisme géographique et ethnique, traitées par le génie philosophique d'un peuple supérieur et transposées dans la vie de l'esprit, n'ont abouti à des formules plus transparentes, plus élevées et plus pures. En Chine, le travail spirituel de l'homme sur les facteurs inéluctables dont dépend son

existence s'est concentré dans une sagesse pratique, pleine de noblesse et de bonhomie. Le charme supérieur de la vie chinoise, c'est cette solidité séculaire que lui ont faite les anciens sages. Dans cette matière morale si pleine, le Bouddhisme était appelé à faire courir des nuances, des palpitations particulièrement belles.

La Chine est un vaste milieu d'échange incessant et d'assimilation. Du Tartare nomade, son rôle est de faire un agriculteur sédentaire. Elle fixe, elle absorbe l'errant des steppes, elle l'arrache à la vie mouvante des hautes herbes, elle l'incorpore à son communisme rustique. Mais il lui transmet les souvenirs ineffaçables de la vie pastorale (qui persistent dans le système politique), sa science des astres, ce trait des peuples pasteurs. Okakura, qui résume tous ces caractères avec une rare force d'évocation historique, insiste aussi sur la grande idée de fraternité universelle qui est au fond du génie chinois, « héritage inaliénable de toutes les nations pastorales qui errent entre le Danube et l'Amour[1]. »

Sous la dynastie des Tcheou (1122-221 avant Jésus-Christ), l'éthique qui convenait à une civilisation de cet ordre et qui déjà régissait sans doute, mais obscurément, les rapports internes de ce vaste système communautaire, fut dégagée, clarifiée et formulée pour tous par Confucius (551-479). Il n'est pas besoin de choisir les traits et d'accentuer le relief pour faire du sage chinois

1. *Op. cit.*, p. 48.

une antithèse du Bouddha. La vie compte, et il n'y a même que la vie qui compte. Non une vie de choix, confinée dans les plus rares élégances de l'esprit, isolée sur les hauteurs de la spéculation métaphysique, mais la vie de tous les jours, avec ses chagrins et ses joies, avec ses vertus moyennes et ses devoirs, notre vie sur cette terre, et non ailleurs, dans ses rapports avec le prochain, avec la communauté tout entière. Les dieux sont loin, l'existence est courte, tâchons d'en faire quelque chose de solide et de sain, d'harmonieux surtout. L'homme est à lui-même son propre but, non dans un isolement égoïste et sauvage, non « l'unique », mais l'homme social, membre d'une famille, respectueux des ancêtres, dont le culte lui incombe comme un devoir primordial. Malgré l'abîme qui sépare la sagesse chinoise de la pensée indienne, une vertu leur est commune à toutes deux, une pitié tendre. La pitié bouddhique vient de plus haut, elle prend sa source dans la doctrine de la réincarnation et dans son respect pour toute créature vivante. La pitié de Confucius, sans fondement métaphysique, est peut-être plus active, plus gaie : il y entre surtout de l'indulgence et du bon sens.

Si l'on réfléchit qu'un souci social est à l'origine de la philosophie chinoise, on comprendra sans peine que la musique devait être, comme propagatrice de concorde et d'harmonie, l'art confucéen entre tous. Sans doute les lettrés confucianistes estimaient la peinture, car elle permet de propager de beaux exemples et, par

des tableaux de morale en action, de faire chérir la vertu. Mais la musique va plus loin, elle est plus directe, elle s'insinue droit au cœur.

Confucius entreprit un long et pénible voyage pour aller recueillir au pays de Tshi des chants anciens d'une incomparable douceur. Mais l'avenir que la philosophie de l'époque Tcheou assurait à la culture musicale, l'essence de la doctrine le garantissait-elle aux arts plastiques? Oui, mais presque exclusivement dans le sens décoratif. Le Confucianisme nous aide à distinguer les arts qui ornent la vie et les arts qui isolent de la vie. L'art bouddhique est un raccourci de l'infinité. L'art confucéen est une parure de l'existence quotidienne. L'ampleur de l'architecture des Han, le luxe des étoffes et, plus tard encore, la musicalité de la céramique en sont la preuve et nous transmettent avec fidélité ce rêve d'harmonie purement humaine et terrestre.

Le Confucianisme a joué un rôle trop considérable dans l'histoire morale et politique de la Chine pour qu'on ne le définisse pas d'abord comme accent essentiel de cette civilisation. Mais l'époque Tcheou avait vu se dessiner, au cours du VI[e] siècle, un autre courant de pensée religieuse, beaucoup plus ouvert à l'idéalité, beaucoup plus favorable, en un sens, à l'expansion ultérieure du Bouddhisme. Il prit naissance et se propagea dans la Chine du sud, sous l'impulsion du philosophe Lao-tseu (580-530).

Dans l'histoire politique comme dans l'histoire de

l'art, il est indispensable de se rappeler que la Chine n'est pas une, mais double, et que la Chine du sud [1], le pays du Fleuve Bleu, est profondément distincte de la Chine du nord, le pays du Fleuve Jaune. La Chine du sud, impénétrablement forestière et marécageuse aux hautes époques, abritait dans ses montagnes une race indépendante, contemplative et mélancolique, dont les gentilshommes Tcheou tournaient en dérision les manières rustiques et le rude parler. Mais les paysages pittoresques, verdoyants et brumeux du Yang-tseu-kyang avaient formé et allaient inspirer la sensibilité de ces montagnards. C'est là que l'Ovide chinois, Khyu Yuen, banni par son prince, le roi de Tchhou, exhala, dans des élégies d'un accent plus profond et plus poignant que les vers élégants du poète latin, la tristesse passionnée d'une grande âme, ivre de regrets, de nature, de solitude et de liberté.

Lao-tseu est un inspiré des mêmes lieux. Pour comprendre sa pensée il faut écarter un réseau de croyances animistes et de vieux rites populaires, où la magie joue un grand rôle et qui défigurent aujourd'hui la religion taoïste [2]. Elle est avant tout fondée sur l'individualisme, elle limite, elle réduit au minimum les droits de l'état. Elle impose une morale ascétique,

1. Je désigne sous ce nom la région que les historiens chinois appellent ainsi, en réalité l'actuelle Chine centrale. D'autre part, il y a lieu de retenir que les termes : peinture du sud, peinture du nord, ont fini par s'appliquer à des *manières* plutôt qu'à des écoles proprement dites.

2. On donne le nom de *Tao* à la doctrine de Lao-tseu.

à laquelle l'influence des Brahmanes n'est peut-être pas étrangère. Au terre-à-terre confucéen, à la sécheresse d'une éthique toute terrestre et temporelle, les disciples immédiats de Lao-tseu opposent une sorte de naturalisme épique, coloré par de larges et brillantes images. Leur rôle fut d'assouplir, de dénouer, de spiritualiser le génie chinois. Les bureaucrates et les lettrés confucéens opposèrent longtemps de redoutables barrières aux progrès du Bouddhisme. Le Taoïsme les accepta. Bien plus, il devait se pénétrer de pensée et de pratiques indiennes.

Ainsi l'époque Tcheou avait donné à la Chine ses deux directions essentielles en morale. Nous les verrons se développer avec l'histoire qui, alternativement, les favorisa. Elles survécurent au désastre des Tcheou, renversés par les Tshin (221-202 avant Jésus-Christ). « C'étaient des pâtres mongols servant de conducteurs de chars et d'éleveurs de chevaux, sous le règne des premiers empereurs Tcheou, qui, en leur qualité de derniers arrivés du désert, devinrent l'élément prépondérant[1]. » Ces palefreniers magnanimes consolidèrent l'empire. On voit déjà se manifester en eux et chez leurs successeurs directs l'esprit d'ordre et le sens pratique qui caractérisèrent plus tard les grands conquérants mongols. D'ailleurs, limités à un territoire défini, ils l'organisèrent, non pour le pressurer, mais pour le défendre et pour le faire durer. Ils commencèrent les murailles militaires et les voies impériales.

1. Okakura, *op. cit.*, p. 53.

Pendant quatre siècles (202 avant Jésus-Christ — 220 après Jésus-Christ), les Han travaillèrent avec une constance, une autorité et une largeur de vues toutes romaines sur les assises d'unité établies par les Tshin. Un fait domine leur histoire : ils rendirent la connaissance du Confucianisme obligatoire aux examens publics et, par là, le désignèrent comme la doctrine officielle. Les Tshin n'avaient pas fondé seulement, ils avaient détruit. Rencontrant de l'opposition chez les lettrés confucéens fidèles aux Tcheou, ils avaient tenté d'extirper à la fois la politique et la doctrine en anéantissant les textes. Les Han, mieux assis et mieux inspirés, firent régner au profit du Confucianisme la paix morale dans l'empire.

Leur art nous est connu par la céramique, les vases de bronze et la sculpture décorative. Les historiens chinois parlent d'une architecture monumentale, de luxueuses parures, de demeures solides, de tours de bois et de briques et surtout du formidable rempart par lequel ces Romains de l'Extrême-Orient isolèrent l'Asie mouvante de la Chine stable. Mais leur action ne fut pas claquemurée à l'intérieur de cette place d'armes. Par leur clientèle de nations nomades, elle s'étendit au loin, et jusqu'aux bords du golfe Persique. Dès la seconde moitié du Ier siècle avant l'ère chrétienne, ils furent en rapports avec la Bactriane. Plus tard, ils reçurent une caravane de marchands syriens ou parthes que les annalistes présentent comme une ambassade de Marc-Aurèle. Dans le décor de leur

céramique et dans sa matière même, une poterie vernissée, d'un vert onctueux, relevé de quelques notes jaunes. Fenellosa reconnaît les thèmes et la technique de la Mésopotamie, « ... des formes d'animaux ailés, quelques-uns à corps humain, des masques d'oiseaux ou de fauves, et même le Pégase ailé, l'arbre de vie (cette antique forme du décor persan), et surtout cet ornement persistant du motif courant de fleurs et de rosaces[1]. » Les bronzes révèlent tantôt les mêmes sources d'inspiration, tantôt un style commun à tous les riverains du Pacifique, traité avec une puissante rudesse.

De singuliers panneaux de pierre gravés décorent les chambres funéraires et les piliers qui en désignent l'accès, dans les grottes du Chan-tong (Pl. XIV). Les plus récents (IIe siècle après Jésus-Christ) montrent, associés à des scènes historiques ou légendaires, héroïques, patriarcales et pastorales, des monstres qui semblent empruntés à la mythologie taoïste. Révélation intéressante, à une époque où le Confucianisme fait figure de doctrine d'état. C'est que l'empire est à la veille du démembrement et de l'anarchie et qu'à la faveur de ces désordres, les doctrines du sud prennent une vitalité nouvelle.

L'édifice des Han s'émiette en trois royaumes (220-268), et l'unité politique qui assurait la stabilité du Confucianisme n'existe plus. L'état décentralisé pèse moins lourd sur la pensée. La philosophie individualiste et

1. Fenellosa, *L'art en Chine et au Japon*, trad. fr., p. 15.

naturaliste reprend le dessus. Les sages, par dédain du formalisme bureaucratique et de l'étiquette, apprennent un métier manuel ou se retirent dans les bois pour méditer et pour contempler. Les continuateurs de Lao-tseu fondent toute la vie morale sur la liberté, et, pendant l'époque dite des Trois Royaumes et celle des Six Dynasties (268-618), les poètes laissent chanter avec passion dans leurs œuvres la voix secrète des choses et les harmonies de la nature, « le chrysanthème ployé sous la rosée, la grâce délicate des bambous ondulants, la sérénité des pins verts murmurant au vent leur secrète douleur et le narcisse sacré cachant son âme altière dans les ravins profonds ou cherchant le printemps dans un rayon de soleil ». Depuis 420, les Tartares étaient maîtres des provinces du nord, et les princes de race pure avaient transporté leur cour dans le sud. La vallée du Yang-tseu conservait l'écho des chants de Khyu Yuen. Les paysages qui avaient inspiré les philosophes et les poètes devaient un jour inspirer les peintres : l'invention du papier et du pinceau, ce fait capital dans l'histoire des arts de l'Asie, plus important encore que la chimie des résines et des vernis propagée par les ateliers flamands du xve siècle, leur permettait de traduire des émotions plus subtiles, plus ondoyantes et plus suggestives que la terrible gravure linéaire des Han. L'exaltation de la calligraphie n'est pas un sec enthousiasme, une délectation de bureaucrate dilettante. La ligne a un sens, elle est dépositaire de vie, elle peut dégager un

contenu profond. Le maître qui, au v[e] siècle, définit l'art « la vie de l'esprit par le rythme des choses » résume d'avance, dans une formule incomparable, tout le développement ultérieur de la peinture bouddhique.

Ainsi le recul du Confucianisme Han, le renouveau de la philosophie laoïste, le déplacement vers le sud du centre d'influence, la découverte de procédés techniques infiniment plus souples que le ciseau du lapicide, la libre expansion du lyrisme naturaliste enfin, tous ces faits, tous ces éléments préparaient la Chine à une transformation. Dès à présent, de l'histoire de l'art chinois primitif on peut dégager deux tendances. L'art de la Chine pré-bouddhique est d'abord caractérisé par une aptitude décorative qui domine exclusivement jusqu'à la fin des Han et qui, en profond accord avec le génie confucéen, travaille sur plusieurs séries de thèmes, — des thèmes occidentaux, surtout mésopotamiens ; les vieux motifs chers aux peuples du Pacifique, mis en lumière par Fenellosa, débris d'une plastique totémiste en usage de la Nouvelle-Zélande à l'Alaska, le poisson, le crapaud, la frégate (plus tard schématisée en un souple bandeau d'ornement). D'autre part, une aptitude proprement esthétique se fait jour peu à peu dans le vieil art chinois : elle est d'essence méridionale, elle a été exercée par la philosophie de Lao-tseu et par la lyrique de ses disciples ; elle dote d'un sens ésotérique les vieilles figurations totémistes (le Dragon, par exemple, né des nuages et de la mer, symbole du changement éternel) ;

de la technique calligraphique, elle dégage le principe que l'art est une expression de la vie et une puissance de suggestion. C'est à cet ensemble, déjà si riche, si divers, de formes et d'idées que le Bouddhisme se superposa.

II. — LE BOUDDHISME DANS LE TURKESTAN ORIENTAL. L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE SOUS LES WEI DU NORD ET SOUS LES THANG. SON RAYONNEMENT EN CORÉE ET AU JAPON.

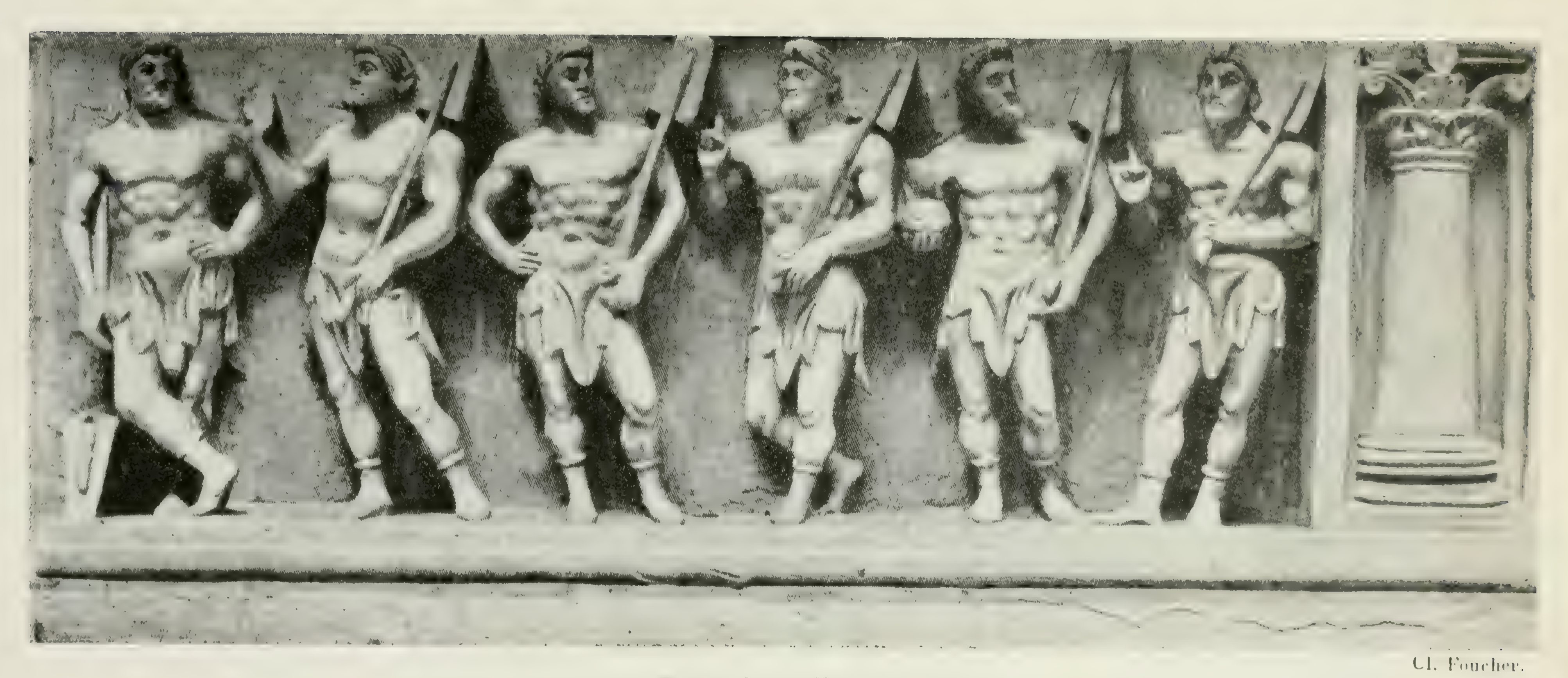
D'après des récits traditionnels, sans doute très suspects, il aurait été introduit à la cour des Han entre l'an 60 et l'an 70 de notre ère [1]. En réalité il ne commence à compter qu'à partir du IIIe siècle [2]. Son cheminement dut être lent, obscur et difficile à travers une société installée sur près de huit siècles de Confucianisme et, si l'on en juge d'après l'opposition sourde ou avouée que les mandarins ne cessèrent de lui montrer par la suite, ses commencements furent hérissés d'obstacles. La question qui se pose pour nous est de savoir si l'art de la religion nouvelle, véhiculant avec elle ses icones, se rattache dès son origine à l'art gréco-bouddhique du Gandhara, ou bien s'il n'est qu'une branche de l'art indien primitif, traité à la chinoise.

Fenellosa semble adopter cette deuxième hypothèse

1. Un sage chinois, nommé Saian (?), aurait joué à cette époque un rôle important dans la propagation du Bouddhisme. D'un voyage dans l'Inde, entrepris en 67, il serait revenu avec des images bouddhiques et deux moines, Horan et Matanja. Ce dernier aurait peint à Lo-yang, sur les murailles d'un palais qui devint temple un stupa entouré de figures, chars et cavaliers.

2. La traduction de l'Amida-Sutra en chinois date de cette période.

et, sur ce point, on doit reconnaître que l'exposé de ses belles recherches ne manque pas de confusion. Il y aurait sans doute quelque chose d'harmonieux dans la succession de deux vagues d'influence répétant en Chine l'évolution de l'art dans l'Inde, — influence perso-indienne d'abord, influence gréco-bouddhique ensuite. Mais cette hypothèse paraît peu historique. Elle nous mènerait à commencer l'étude de l'art bouddhique par la Chine du sud, pour faire en second lieu de la Chine du nord l'aire d'expansion de l'art gréco-bouddhique postérieur. Il est incontestable, je l'ai montré, que la Chine du sud fut, dès l'origine, un terrain particulièrement favorable au développement de la pensée indienne : son grand sentiment plastique, sa sévérité pleine de poésie devaient marquer d'un accent spécial les œuvres de l'école méridionale. On doit tenir compte aussi de la route maritime qui menait du golfe du Bengale à l'embouchure du Fleuve Bleu par Ceylan, voie naturelle des légations et des missions. Mais les pèlerins nomades s'infiltraient par le Turkestan. C'est le nord-ouest de l'Inde qui sert de charnière, en quelque sorte, entre les civilisations indienne et chinoise. C'est le Bouddhisme du nord-ouest, propagé à travers des éléments ethniques jeunes et vigoureux, qui se répandit avec le plus d'activité, apportant avec lui ses images et son art, ses bannières peintes, âpres de dessin, saturées de couleur, et aussi les types et quelques-unes des pratiques de l'école gandharienne. Comment en aurait-



Cl. Foucher.

Art Gréco-Bouddhique (Inde).

Dieux marins (British Museum).



Cl. Foucher.

L'Art Gréco-Bouddhique et la Vieille École Indienne.

1. La Donation du Jetavana (Collection des Guides, à Mardan).
2. Le même sujet, d'après un Médaillon de la Balustrade de Bharhut (Musée de Calcutta).

il pu être autrement ? Qu'était l'art indien « primitif », avant la révélation du Gandhara, sinon un ensemble de formules schématiques, dont l'image même du Bouddha (ne l'oublions pas) était exclue? Enfin est-il exact de présenter les Weï du nord comme des persécuteurs du Bouddhisme?

Le Bouddhisme chinois, c'est donc surtout le Bouddhisme du nord, une religion vigoureusement populaire, dotée d'une iconographie très riche, déjà fixée au IIIe siècle. N'est-ce pas la seule forme de la philosophie du renoncement qui pouvait être adoptée à l'origine par des populations réalistes, travailleuses et saines? Une puissante note idéaliste se fit entendre plus tard : nous en discernerons les effets. Mais cette évolution postérieure, de même que les différences de tonalité morale dans les diverses parties de la Chine, n'autorise pas à discuter ce principe. Le Bouddhisme septentrional s'était répandu, de la haute vallée de l'Indus, dans l'Asie centrale et dans le Turkestan chinois. Les sables de ces régions devenues arides, fouillés depuis vingt ans par les Sven Hedin, les Aurel Stein, les von Lecoq, les Pelliot, ont révélé toute une civilisation bouddhique très ancienne qui, jusqu'au XIe siècle, eut une brillante existence et dont l'art est en étroite relation avec les monuments gandhariens. Le style des figures, le caractère des draperies, l'emploi de la terre cuite, l'usage de sceaux d'origine ou d'inspiration hellénique, ne laissent aucun doute à cet égard. Ajoutons que l'infiltration gandharienne

remonte à une haute époque, puisque le temple de Khotan où Aurel Stein découvrit la statue d'un héros guerrier protecteur du Bouddhisme date vraisemblablement du IIIe siècle.

En Chine même, l'expansion de l'art gréco-bouddhique se produit bien avant le VIIe siècle et n'attend pas l'unification de l'empire sous les Thang. Bien plus, dans un certain nombre de monuments religieux, les dévots empereurs Thang ne firent que copier et continuer l'œuvre de leurs prédécesseurs. En 1907, M. Chavannes explora méthodiquement, près de Ta-tong fou, dans le nord du Chan-si, et, d'autre part, près de Honan fou, dans un défilé qui porte le nom de Long-men, la Porte du Dragon, des sanctuaires rupestres décorés de figures et creusés au Ve siècle, sous le règne des Weï du nord, une des dynasties qui prennent place entre l'émiettement des Han et l'avènement des Thang. Les dédicaces gravées dans le rocher indiquent que ces grottes ont été aménagées et sculptées pour assurer le repos définitif à des morts de toute condition et pour leur permettre d'échapper, par la vertu d'une bonne œuvre, à la nécessité des réincarnations successives. Les petites gens ont érigé là de minuscules Bouddhas, les empereurs Weï ont dressé des figures colossales.

Cet art des Weï du nord (Pl. XV), plein de grâce et de suavité, est d'une inspiration gréco-bouddhique incontestable. Un caractère particulier, qui ne se retrouve plus sous les Thang, le délimite dans le temps :

beaucoup de personnages assis ont les pieds croisés l'un devant l'autre. C'est la pose d'une statuette gandharienne retrouvée à Tourfan, au Turkestan oriental, et l'on sait que la politique militaire des Weï les mit en relations avec les peuples de cette région. C'est là un précieux jalon dans l'histoire de la pénétration en Chine de l'art gréco-bouddhique. Une des grottes de Ta-tong fou est décorée de onze panneaux analogues aux reliefs des balustrades des stupas, représentant des épisodes de la vie du Bouddha. Une autre contient des sculptures d'un faire plus mou et plus lourd, mais chargées d'attributs nettement helléniques. L'une des figures, coiffée du bonnet ailé de l'Hermès grec, porte sur son épaule droite une sorte de caducée et, de l'autre main, le trident de Poseidon, qui s'apparente ici au trisula. Cet Hermès énigmatique, sculpté malaisément sur la paroi d'un sanctuaire rupestre à la fin du ve siècle, ce n'est pas un suggestif mystère pour les rêveurs d'histoire, c'est une preuve péremptoire pour l'archéologue.

Les grottes de Long-men sont plus richement décorées que celles de Ta-tong fou, mais elles appartiennent au même groupe. Un rythme parfait enchaîne l'ornement et discipline la profusion. Les Thang continuèrent les Weï à Long-men. Ils y introduisirent un élément nouveau : les rois célestes, qui gardent l'entrée des sanctuaires et que l'on retrouve plus tard dans les temples bouddhiques de la Chine et du Japon. Ils ont peut-être, eux aussi, une origine gandharienne, s'il est vrai qu'ils se rattachent à Vajrapani, le génie pro-

tecteur armé de la foudre, souvent représenté aux côtés du Bouddha sur les reliefs gréco-bouddhiques.

Le lieu des dix mille Bouddhas n'a cessé de charmer et d'émouvoir l'imagination extrême-orientale. « Les pierres elles-mêmes, dit un poète chinois, ont atteint la vieillesse et se sont élevées au rang de Bouddha. » Au fond du précipice aux parois sculptées bondit un torrent. Le site est de la plus large et de la plus sauvage majesté. Il semble que toute une civilisation ait laissé là son extraordinaire testament moral. Avec leurs archers fantastiques, leurs pur-sang cabrés, aux jarrets minces, aux croupes rebondies, leurs chars à la mode persique, les gravures sur pierre des logettes funéraires Han donnent l'idée d'une société brillante et complexe, fière de son faste et du déploiement des cérémonies. Les guerriers, les chasseurs et les dignitaires, enlevés en relief plat par une sorte de taille d'épargne qui les découpe comme des silhouettes, respirent la force et l'autorité. L'art Weï entr'ouvre pour nous le mystère d'un monde chargé de pensées plus hautes et plus belles. La sérénité de la sagesse indienne descend sur la Chine comme une lumière dorée. Plus étroitement associés à la nature que les statues d'un temple, les Bouddhas taillés dans la roche semblent épanouir sous nos yeux la rêverie de la montagne et de toute la terre, répandre sur les hommes la grave leçon de l'éternel repos. Au Dragon du sud, symbole des apparences mobiles, de l'eau qui fuit, de la brume qui passe et qui se déchire aux pics monta-

gneux, paraphe de la vie qui se dénoue, se résout, se replie et recommence, l'image du Prédestiné, dressée dans la montagne, suavement recueillie dans le lointain des siècles et de la pensée, oppose le silence et l'immobilité de ce qui ne meurt plus.

L'enseignement des dix mille Bouddhas fut recueilli par la Chine Thang (618-907). Une fois encore le nord et le sud sont unis dans le même empire. Confucianisme, Laoïsme et Bouddhisme évoluent côte à côte dans une paix relative. L'extension des frontières à l'ouest, vers le Pamir, la conquête du Thibet ouvrent des routes vers l'Inde : les prédicateurs bouddhiques affluent en Chine, des familles entières s'y installent, la colonie indienne fixée à Lo-yang, la seconde capitale des Thang, à partir de 698, en compte des milliers. Des pèlerins chinois visitent les sanctuaires de l'Inde, Hiuen-tsang rapporte de son voyage, non de vagues formules admiratives, non de pieuses élévations, mais des descriptions précises, qui servent encore de guide à nos chercheurs. Les stupas et les sangharamas du nord-ouest étaient en ruines, mais la pensée bouddhique était vivante. L'évolution des écoles indiennes l'avait amenée à son équilibre classique. Arrachée à des considérations stériles sur l'universel abstrait, elle se plongeait dans l'étude et la contemplation de la nature concrète. Elle proclamait l'identité de la matière et de l'esprit, la croyance que l'univers est dans l'atome, concentré, complet. De là une sérénité toute-puissante, un repos, une sorte de joie grave, qui

baigne l'art de cette époque, en particulier la sculpture, en Chine, en Corée, au Japon. Cette force souveraine, expression de la plénitude morale et de la maturité, revêt d'une incomparable autorité les statues et les reliefs.

Quelques débris suggestifs de l'art Thang ont été découverts sous les herbages solitaires qui recouvrent la première capitale, Si-ngan fou, dans une région où, successivement, les Tcheou, les Han et les Thang établirent leurs centres d'influence. Mais c'est la Corée et le Japon qui conservent les plus beaux exemples du style gréco-bouddhique de cette période.

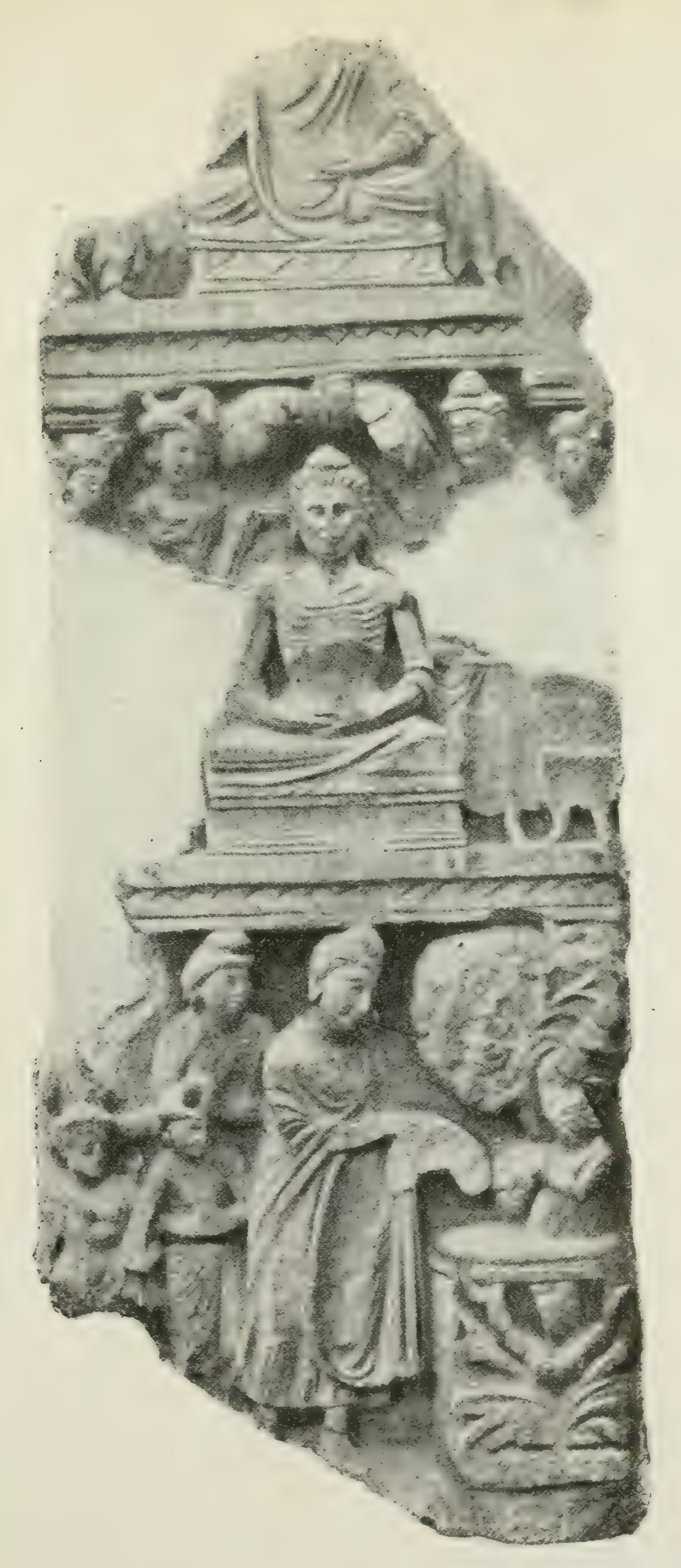
Dès le début du VIIe siècle, la Corée avait produit des œuvres d'une extraordinaire qualité. Le reliquaire de bois, dit tabernacle Tamamousi, sur le grand autel de Hô-ryou-zi, révèle, en même temps que de rares aptitudes décoratives dans ses parties purement architecturales, une influence des reliefs Han dans les paysages montagneux peints sur les panneaux et, dans les belles divinités des portes, le souvenir de l'art gréco-bouddhique des Weï. Le grand Bodhisattva du pavillon Youmedono a l'aisance et la dignité paisible des œuvres grecques de la grande époque, avec cette puissance de sentiment religieux qui n'appartient qu'à l'Asie et à l'art français du XIIIe siècle. Au Japon, sous le règne de l'impératrice Soui-Ko, s'élabore un canon esthétique, où la part de la Chine du sud et de la Corée est prépondérante, mais qui annonce déjà l'avenir élégant et robuste de l'art japonais.

C'est dans la seconde moitié du VIIe siècle que le rayonnement du génie grec touche directement la Corée, peut-être à la suite de l'annexion éphémère du pays par les Thang. Comme la Héra de Samos, la Kwannon du pavillon Tô-en-dô, à Nara, est asiatique par le bas, les plis sont étroits, l'étoffe du manteau est traitée dans une matière mince, avec un sentiment nerveux : ce sont là des traces encore de ce style exquis, féminin, nuancé de sécheresse, qui caractérise la Corée à la fin du VIe siècle ; mais la plénitude délicate du cou, de la gorge et des épaules, l'ovale parfait du visage, son expression suavement majestueuse, l'élégance des bras et des mains placent cette œuvre au sommet de l'art gréco-bouddhique. Ce n'est pas une pâle et impersonnelle copie de la statuaire gandharienne. Sur les rives de la mer orientale, la pensée asiatique a traité avec personnalité l'enseignement qui lui est venu par le nord de la Chine. Le véritable territoire de cet art grec d'Asie est là, et dans l'archipel volcanique où une élite humaine en recueille et en interprète à son tour les leçons.

On ne peut songer à séparer l'art japonais de ce temps de l'art Thang. Nous le verrons, toute la vie japonaise peut être considérée, sans abus de termes, comme une œuvre d'art bouddhique. Mais, avant d'être proprement nationale, l'histoire de l'art au Japon s'ouvre sur un chapitre sino-coréen. La belle Kwannon coréenne de bronze clair du pavillon Tô-en-dô détermina toute une émulation et sans doute une influence for-

melle. Mais avant de parler des bronziers japonais du VIIIe siècle, il y a lieu de mentionner les traces manifestes d'art gréco-bouddhique qui peuvent être relevées dans les peintures décoratives sur plâtre de Hô-ryou-zi, et aussi dans les beaux reliefs de pierre du temple de Gen-Kô-zi à Nara : ces derniers sont profondément taillés dans la matière ; ils s'apparentent ainsi à cette technique gandharienne qui, d'après M. Foucher, contribua à faire sortir la sculpture de son rôle purement décoratif et à la révéler à elle-même, par la puissance du modelé, par la profondeur des volumes, comme son propre but. Surtout, la ligne des figures est élégante, harmonieuse, humaine. Les Bodhisattvas ont un hanchement praxitélien.

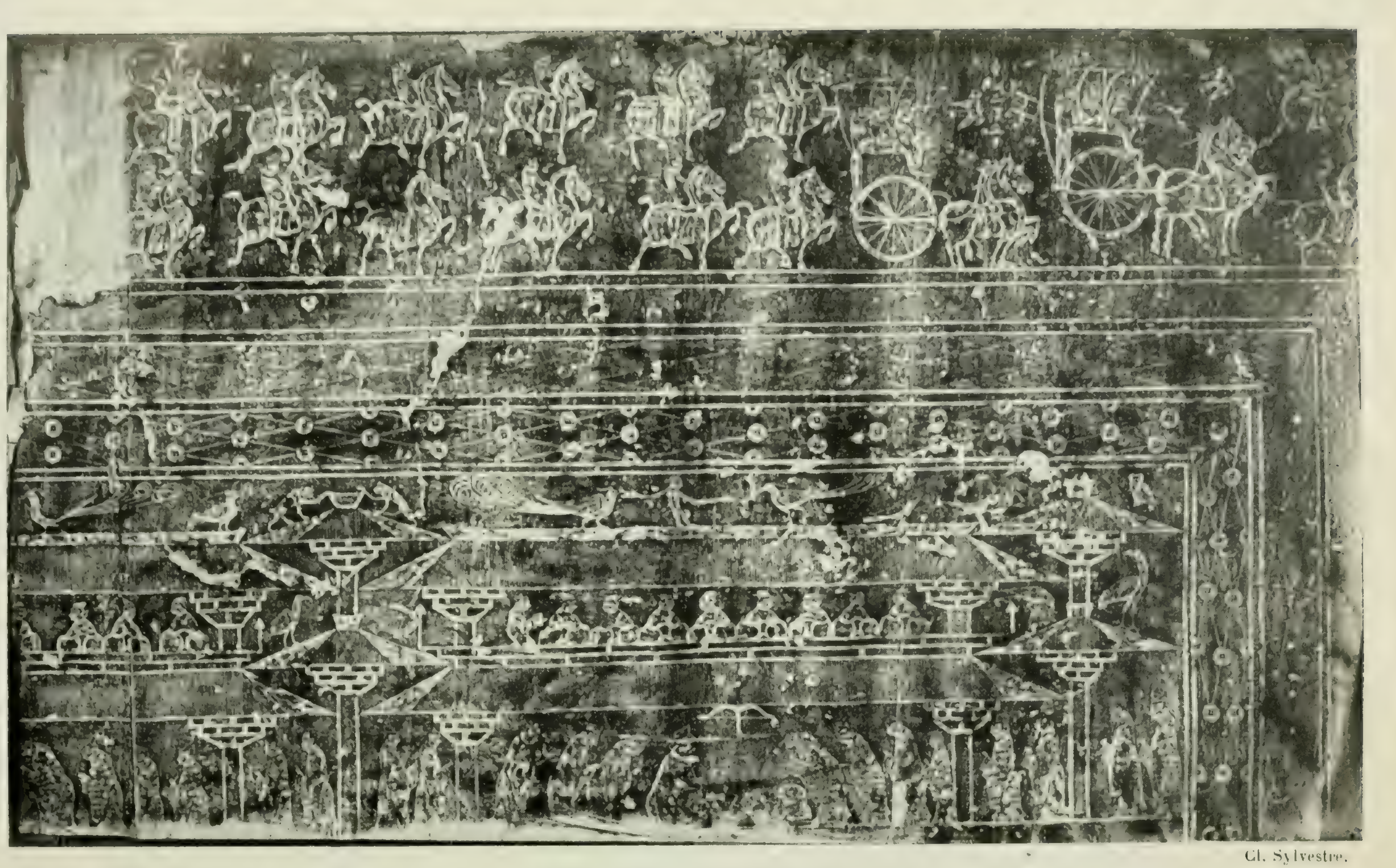
La découverte de riches mines de cuivre au Japon en 708 favorisa le développement considérable au VIIIe siècle de la sculpture en bronze. Alors on voit paraître ces colossales Triades de bronze noir poli, dressées sur les grands autels de pierre, comme les gardiennes des âges. Ces figures solennelles, impeccablement musclées, d'un aplomb et d'une justesse de proportions classiques, pleines, solides et nobles, signalent, non les débuts d'un art, mais sa maturité, son épanouissement (Pl. XVI). La vie respire à l'aise, toute sécheresse a disparu. Ainsi la Trinité du Kondô du Yakou-si-zi, à Nara, œuvre de Gyô-gi, se révèle à nos yeux comme le chef-d'œuvre de l'art Thang au Japon et comme le point culminant de l'influence gréco-bouddhique. A côté de la technique du bronze, et naturel-



Cl. Foucher.

Art Gréco-Bouddhique (Inde).

En haut, LES AUSTÉRITÉS DE GAUTAMA ;
En bas, LES PRÉPARATIFS DE L'ILLUMINATION.



Cl. Sylvestre.

Art Chinois prébouddhique.

Stèle funéraire des Han, d'après un estampage d'Ed. Chavannes (Musée Guimet de Lyon).

lement favorisée par elle, l'argile donnait naissance à toute une statuaire de graves et charmantes images. Le bois était également considéré comme une matière de choix. Pendant la période Nara, sous le règne du grand empereur bouddhiste Chô-mou, l'art japonais enfanta toute une série de Kwannons de bois, d'une féminité délicieuse, à peine indiquée, d'un modelé noyé, mais de la ligne la plus pure. Le type en aurait été donné par l'impératrice elle-même, qui aurait consenti à poser pour l'une d'elles.

III. — LA PEINTURE DANS LA CHINE DU SUD. NATURALISME ET MYSTICISME.

De la statuette gandharienne de Tourfan à la grande Trinité de Nara et aux Kwannons de bois, nous pouvons suivre tout le développement de l'art gréco-bouddhique en Chine, en Corée et au Japon, sous les Weï du nord et sous les Thang, comme sous les empereurs de la période Nara. Mais une autre forme d'art, pleinement bouddhique elle aussi et d'une originalité plus asiatique, se développait sous les Thang, dans la Chine du sud, avec l'encre et le pinceau. Elle y était favorisée, non seulement par le génie de la race et des lieux, mais par une évolution toute particulière de la pensée indienne. L'école Tchhan (en japonais, Zèn) et l'école Thyen-thaï (en japonais, Tendaï) exercèrent alternativement une profonde influence sur l'art méridional. On l'a vu, les paysages du Yang-

tseu étaient faits pour inspirer à un peuple sévère et sensible ce lyrisme naturaliste dont on retrouve l'accent dans la philosophie de Lao-tseu. L'école Tchhan le développa. Dès l'époque des Liang, une des dynasties qui précédèrent l'unité Thang, elle avait pénétré à la cour impériale. Ascétique et contemplative, tournée vers la nature, et non vers le surnaturel, idéaliste, mais non mystique, la philosophie Tchhan exerça une grande influence sur le développement de la peinture de paysage en Chine et au Japon. Très chargée d'éléments taoïstes, elle se développa plus tard avec beaucoup de largeur, de charme et d'autorité dans la Chine des Song et au Japon. Mais, tandis que l'extrême individualisme contribuait peut-être à dissoudre et à affaiblir la communauté chinoise en face de la menace mongole, dans le Japon des ères Kamakoura et Asikaga, les éléments sains de cette philosophie, choisis et retenus par une race en pleine verdeur, la doctrine de la maîtrise de soi, l'entraînement physique et moral des moines militaires devaient produire des résultats exactement opposés. Quant au mysticisme Thyen-thaï, il allait être pour l'art une dangereuse école de symbolique et le détacher peu à peu de l'étude de la nature. Rien n'est plus important, pour bien comprendre désormais l'histoire de l'art bouddhique en Extrême-Orient, que de se représenter le rythme qui mène de la philosophie Tchhan à la philosophie Thyen-thaï et de la philosophie Thyen-thaï à la philosophie Tchhan. Le passage du naturalisme idéaliste au pur

mysticisme et la renaissance ultérieure de l'idéalisme scandent, en quelque sorte, toute l'histoire de la peinture.

Les paysagistes Thang du sud furent à la fois des poètes et des peintres, et leur double mérite nous aide à saisir les liens qui unissent l'art d'écrire et l'art de peindre, dans un pays où l'écriture idéographique est déjà une suggestion pour les yeux, dans une région où Khyu Yuen et Thao Yuen ont déjà peint les paysages avec des mots. Tandis que les grands artistes du nord, Li Tchao-tao et son père Li Seu-lwen par exemple, se distinguent par la richesse et par la solidité du ton, les maîtres méridionaux, à la suite de leur initiateur Wang Weï, peignent avec subtilité une nature qui se dégrade, qui s'évapore dans d'infinies perspectives d'atmosphère. Ces beaux artistes Thang du sud furent eux aussi, à l'occasion, des coloristes, mais avant tout des manieurs d'encre. Ils connaissent toutes les ressources graphiques du blanc et du noir, la qualité de l'émotion pénétrante et mesurée qui se dégage de cette gamme à deux notes. Ils exercent le pinceau à ces audaces synthétiques dont les maîtres japonais du xve siècle sauront faire plus tard, après eux, de si délicates vertus. Ainsi les paysagistes Tchhan mettent en lumière un trait essentiel de la peinture bouddhique, — son exquis raffinement sobre. Avec des éléments qui paraîtraient pauvres à des occidentaux classiques, ils sont des virtuoses, — mais entendons bien que chaque accent de cette virtuosité est un écho des pro-

fondeurs. De la peinture à la règle, en honneur sous les Thang, au VIIIe siècle, à la peinture au doigt, pratiquée sous les Mandchous, quelle variété technique! Faire dire le plus de choses possible à des éléments simples, qu'une fantaisie philosophique noue, dénoue, tourmente, apaise à son gré, confier toute une sensibilité à ces beaux linéaments noirs, voilà le musical secret de cette esthétique. La clef en est peut-être dans l'idéogramme et dans la calligraphie, — mais l'interprétation complète n'en est pas possible en dehors de cette philosophie ascétique et naturiste qui demande à l'homme d'être fort et concis et qui l'associe étroitement à l'univers concret.

Oui, le pinceau chargé d'encre des Tchhan, sous les Thang, est le signe, le symbole d'une technique ascétique, en ce sens qu'il exige un prodigieux entraînement volontaire et qu'il méprise les richesses d'un luxe confus. Il est le miracle de ces deux vertus, — pauvreté, volonté. Il est l'école du plus haut raffinement. En même temps, il est l'instrument, si je puis dire, du contact le plus délicat entre l'âme humaine et la nature, il en traduit tous les tressaillements. Tantôt il erre avec une paresse heureuse, avec une négligence sereine et pleine de noblesse, et la trace qu'il laisse après lui est semblable au chemin d'une lente procession dans un office bouddhique. Tantôt, il est nerveux, violent et chargé de colère, il écrase la tache, il poche hardiment les valeurs. Tantôt il pose un accent impondérable, un point dans l'espace, — et voici que la vie

s'éveille. Cette autorité et cette liberté, on les trouve, dès le début de cette histoire de la peinture, dans l'œuvre du grand Wou Tao-tseu (en japonais, Go Dô-si). Nous les retrouvons, identiques et non altérées par les siècles, chez le vieillard fou de dessin, Hokousaï.

Mais un autre courant de pensée allait s'imposer pour un temps à la peinture, avec la diffusion de la philosophie Thyen-thaï. Sortie de l'ésotérisme indien, prêchant le développement extatique des vertus spirituelles, elle ne doit pas être interprétée comme une déviation stérile, comme un dangereux délire, mais elle était moins favorable que le Zénisme au développement d'un art vivant. Au Çakya-Mouni barbu de Wou Tao-tseu (Pl. XVII), si puissamment humain et sincère, et qui semble le véridique portrait de quelque moine des solitudes, à la Kwannon du même maître, qui descend des hauteurs éternelles avec la souveraine grâce d'une reine céleste, dans un manteau de dentelle, à ses paysages autoritaires, dramatiques et pleins, succèdent des œuvres où l'élément décoratif et symbolique tient une grande place. Si l'accent énergique de la manière Thang subsiste dans les beaux portraits de prêtres japonais datant de cette période, l'art (avec la civilisation tout entière) n'en a pas moins tendance à devenir précieux, dévot, féminin. Au Japon, le mysticisme introduit par Kô-bô-daisi eut une fortune extraordinaire sous les Foudziwara. Les sectes Tendaï, Singon (en chinois, Tchen-yen) et Djôdo (en chinois Tsing-thou), issues du même rameau, formèrent les âmes,

le culte et l'art à des attitudes nouvelles. L'archipel (par une mesure qui se répètera dans son histoire) venait de se fermer au despotisme des influences chinoises, et les chefs de l'État avaient décidé, dès la fin de la période Heian, de ne plus envoyer d'ambassade à Si-ngan fou. L'ésotérisme se développa dans un milieu hermétique, avec la complicité exaltée des femmes et des moines. C'est l'époque de l'extase et de la prière succédant à l'époque de la contemplation. La lumière dorée du paradis d'Amida rayonne sur la peinture en harmonies jaunes. Et pourtant les vieilles leçons des maîtres Thang ne sont pas complètement perdues. Quand Kosé Kanaoka, le grand peintre japonais du temps, travaille pour les monastères, il s'astreint au précieux, au fini, à la minutie qui sont de règle dans l'esthétique Singon. Mais il lui arrive de s'évader, — il se rappelle alors la libre et ferme manière de Wou Tao-tseu.

IV. — LA CHINE DES SONG ET LE SUCCÈS DU BOUDDHISME TCHHAN.

L'histoire de la Chine est une série de recommencements. L'unité se fait et se défait. Ce vaste empire, soumis à une infiltration perpétuelle, à une opposition plus ou moins prononcée du nord et du sud, donne le spectacle d'une vitalité et d'une énergie centralisatrice sans cesse en travail pour resserrer les éléments de la nation, avec une vertu qui fit défaut à Rome même,

pour se rassembler après les invasions. L'émiettement des Thang est pareil à l'émiettement des Han. En un demi-siècle (907-960), cinq courtes dynasties occupent la scène, puis les Song ouvrent une ère nouvelle de vigueur historique et de large continuité.

Toute la civilisation des Song est énergiquement zéniste, d'un zénisme actif et novateur qui contraste d'une façon étrange avec la vieille éthique communautaire et conservatrice de la Chine des Han. Qu'on ne se représente pas les confucianistes contemplant avec bénignité les progrès indéfinis de la pensée indienne sous sa forme individualiste et naturaliste. Un accord et même des échanges avaient pu se produire au cours de l'époque précédente entre le Tao et le Bouddhisme. Même, la doctrine Tchhan avait adopté quelques-uns des points de vue de la doctrine confucéenne. Mais la moins métaphysique et la moins mystique des écoles bouddhiques était encore, aux yeux des purs confucianistes, un mortel danger pour l'empire. Le drame de vie morale qui secoue, à une période critique, l'histoire de tout grand peuple agita la Chine des Song et se dessine à nos yeux en traits d'une netteté singulière. Comme en Grèce, au moment où Aristophane se déchaîne contre Socrate, Euripide et les sophistes, comme à Rome, au temps de l'affaire des Bacchanales et de la campagne menée par Caton contre une culture nouvelle, les conservateurs chinois dénoncent les esprits libres comme des anarchistes et les novateurs comme des ennemis déclarés de l'état. Favoriser la connaissance des choses

cachées, les progrès de la pensée indépendante, exalter les puissances de la civilisation, c'est attenter à la sûreté publique. La vérité est dans les formules des ancêtres : elles sont éprouvées par les siècles. Encore aujourd'hui, les historiens confucianistes rendent les Song responsables de la révolte et de l'invasion mongole : c'étaient des esthètes incapables, de criminels dilettantes. Mais le programme historique de cette dynastie malheureuse a une largeur qui ne peut nous laisser indifférents. Plonger la Chine, à l'abri de ses murailles, dans le sommeil de la décadence, les Song ne l'ont pas voulu. Ils ont imaginé, ils ont créé. Ils ont tenté de renouveler une atmosphère morale déjà lourde et inerte. Ils ont rêvé de faire circuler la vie dans un organisme en voie de dessèchement.

Leurs philosophes sont des modernistes. Tout ce qui est vieux doit être dépassé ou détruit. Les livres, les formules sont chose morte. La vie seule a du prix. La pédagogie Tchhan n'admet pas l'autorité du professeur. La liberté de l'esprit est la condition même de l'existence. Se réaliser comme individu, tel est le but. Dans un portrait, la tête, l'expression du regard sont l'essentiel, et non telle parure ou telle broderie, parce que l'individualité réside dans les yeux et dans les traits de la physionomie. La nature est belle, et nous l'aimons, parce qu'elle est une leçon de vie. Nous pouvons la comprendre directement par l'étude et par la contemplation, sans nous embarrasser de thèmes didactiques. A condition d'être libres et vivants, il



Cl. du Comité de l'Asie Française.

Art des Weï du Nord (V^e *siècle*).

Niche d'une des Grottes de Ta-tong fou.

Statue colossale du Bouddha, a Ta-tong fou.



Cl. Fenellosa.

Art Japonais Gréco-Bouddhique (début du VIIIe siècle).

Un Bodhisattva, bronze (Nara).

nous est permis, d'un trait, d'un mot, de suggérer l'infinité. Laisse aller ta bête, ô conducteur de buffles, joue de la flûte en t'inspirant du bruit des sources et du vent dans les feuilles, et l'harmonie de l'univers sera en toi (thème favori des prédicateurs et des peintres Tchhan).

J'ai montré ce que la doctrine Tchhan, d'accord avec le génie propre de la Chine méridionale et la philosophie de Lao-tseu, avait, au cours de l'époque précédente, ajouté, dans le domaine de la peinture, au lyrisme naturaliste des grands poètes chinois. A vrai dire, c'est là, et surtout dans la magnifique expansion du Zénisme Song, que se réalise l'union des deux grandes forces spirituelles de l'Asie, l'idée de la renonciation totale et l'idée de la vie galvanique de l'univers, le Bouddha de l'éternel repos et le Dragon de l'éternel changement. Quand l'esprit est capable de concentrer et de répercuter toute la fantasmagorie du monde, il atteint à la parfaite liberté. La vraie formule du Nirvana n'est pas l'anéantissement, c'est la libération. S'identifier aux choses naturelles, s'assimiler leurs vertus les plus secrètes, — par là, la peinture n'est pas une fantaisie sentimentale, mais une sorte d'entraînement ascétique.

Alors les hommes peignent les fleurs, les oiseaux, les arbres, les nuages et les cascades. L'un d'eux, Kuo-chi, formula leur esthétique. On verra plus tard à quelle large philosophie de la nature elle a conduit la pensée bouddhique au Japon, sous les Asikaga. Dès

à présent, qu'il nous soit permis d'en citer quelques traits, d'après Fenellosa.

« En quoi consistent les raisons qui font que des hommes vertueux aiment le paysage ? C'est pour ces motifs qu'un paysage est une place où la végétation croît, nourrie par le sol et le sous-sol, où les printemps et les rochers s'amusent comme des enfants, une place que fréquentent ordinairement les hommes des forêts et les étudiants qui fuient le monde, où les singes ont leurs tribus, et où les cigognes volent en criant à grand bruit leur joie dans la nature.

« ... Quelle délicieuse chose est pour les amoureux des forêts et des sources, pour les amis des brumes et des brouillards, d'avoir à portée de la main un paysage peint par un habile artiste ! Avoir ainsi la possibilité permanente de voir l'eau et les pics, d'entendre les cris des singes, le chant des oiseaux, sans sortir de sa chambre !

« En ce sens, une chose ainsi réalisée par la volonté d'un autre satisfait complètement votre propre esprit. C'est là l'idée fondamentale du respect du vaste monde pour la peinture de paysage. Si bien que, si l'artiste, sans réaliser cette idée, peint d'un cœur indifférent, c'est comme s'il jetait de la terre sur une divinité, ou s'il répandait des impuretés dans le vent clair.

« ... Celui qui étudie la peinture est dans les mêmes conditions que celui qui étudie l'écriture, celui qui en écriture ferait de Sha-ô ou de Gurinka son maître n'exécuterait qu'un travail identique à celui du maître

et rien de plus [*Ce passage est à rapprocher de celui des souvenirs de Kuo-chi sur son père :* « Il faut dire « que mon père, quand il était jeune, étudiait avec un « maître Taoïste, et en conséquence était toujours « amené à rejeter ce qui était ancien et à s'attacher à « ce qui était nouveau. »]

« La montagne est une chose puissante ; sa forme doit être haute et escarpée, à libres mouvements, comme un homme à l'aise, se dressant avec grandeur, ou s'étalant comme un enfant de fermier, ayant comme un abri au-dessus d'elle, un chariot sous elle ; ayant comme un support au front pour s'incliner et quelque chose derrière pour s'appuyer, et comme contemplant quelque chose qui serait plus bas qu'elle. Tels sont quelques-uns des grands aspects des montagnes.

« ... L'eau est une chose qui vit. Sa forme est profonde et tranquille, ou douce et unie, ou vaste comme un océan, ou pleine comme de la chair, ou cerclée comme des ailes, ou s'élançant et svelte, ou intrépide et violente comme une flèche, riche comme une fontaine qui s'écoule de loin, faisant cascade, tissant des brumes sur le ciel, se précipitant sur la terre où les pêcheurs sont à l'aise. Les gazons et les arbres des rives la regardent avec joie et sont comme de charmantes femmes sous des voiles de brumes, ou quelquefois brillants et éclatants, comme le soleil rayonne sur la vallée. Tels sont les aspects vivants de l'eau.

« ... Les rochers sont les os du ciel et de la terre, et leur noblesse est faite d'âpreté et de profondeur. La rosée et l'eau sont le sang du ciel et de la terre, et tout ce qui coule librement est un noble sang.

« ... En peinture, les rochers et les forêts doivent éminemment avoir raison. Un pin puissant doit être peint tout le premier : c'est le patriarche, et dans la mêlée des arbres, des graminées, des plantes grimpantes, des cailloux et des rochers qui l'entourent, comme des sujets qu'il regarde de haut, il est comme un sage au-dessus des hommes inférieurs.

« ... Un véritable artiste doit nourrir en son âme la douceur, la beauté, la magnanimité. Il lui faut en lui-même d'aimables pensées et des idées, des pensées de celles qu'Ichokushi appelait onctueuses comme l'huile...

« ... N'avoir jamais qu'une sorte de coup de pinceau, c'est ne pas avoir du tout de coup de pinceau, — et ne se servir que d'une sorte d'encre, c'est ne rien connaître à l'encrage. Aussi, quoique la brosse et l'encre soient les choses les plus simples du monde, très peu d'artistes savent comment les manier avec liberté.

« ... Ici, dans mes jours de loisir, je lis de vieilles poésies et des nouvelles, et j'extrais de stances admirables ce que je sens être l'expression complète de ce que mon âme ressent. Les anciens sages disaient qu'un poème est une peinture sans forme visible, et qu'une peinture est une poésie qui a pris forme. Ces paroles sont sans cesse en moi. »

Cette esthétique, si sensible et si libre, eut une influence décisive dans l'histoire de l'art extrême-oriental. Elle est probablement l'expression la plus complète du génie Song. Elle permet de comprendre, non seulement l'art du paysage, mais toute la peinture bouddhique de ce temps. C'est nourri de pareilles pensées que Li Long-myen, en japonais Ri Ryou-min peignit les *sennins* des montagnes, ces humains surnaturels, en constante communion avec l'âme des choses, sur lesquelles ils exercent un magique pouvoir, les prêtres Tchhan, et surtout les chevaux sauvages, enivrés de leur liberté. C'est cette philosophie et cette esthétique qui dominent, qui inspirent le règne du grand et malheureux empereur Hwei tsong[1], en japonais Ki sô, poète, collectionneur et peintre lui-même (1101-1128).

Quand, après avoir imprudemment appelé les Tartares pour étouffer, avec le concours de ces rudes soldats, la révolte des Liang, les Song durent leur abandonner, comme prix de leurs services, tout le nord de l'empire et furent contraints de transporter

1. Ce prince fonda l'Académie de peinture et de calligraphie qui, plus tard, sous les Ming, devait exercer une influence néfaste sur la liberté de développement de l'art chinois. Comme peintre, il était célèbre par ses aigles et ses faucons (Pl. XVIII). Ses œuvres, — l'une d'elles a été exposée en 1912 au Musée Cernuschi, — ne sont pas exemptes de sécheresse. Ce délicat voyait plus « joli » que large et vivant. Les maîtres contemporains ou immédiatement antérieurs, par exemple Tswei Pô, qui fit intervenir dans la manière du sud quelque chose de la franchise et de la fermeté du nord, ont en général plus d'accent et plus de légèreté. V. *Ars Asiatica*, I, pp. 19 sqq.

la capitale dans le sud, sur les bords du Fleuve Bleu, leur art, leurs pensées ne devaient pas changer, bien au contraire. Ils se retrouvaient dans la vraie patrie de leur sensibilité, au milieu des sites qui avaient inspiré les premiers poètes taoïstes et les premiers peintres de paysage. Dans les pavillons de marbre, entourés de jardins et d'eaux courantes, s'épanouit alors une civilisation délicieuse. Dégagés de tout ce qu'il y a d'inhumain dans l'esprit de secte, courtois, fraternels, libéraux, les philosophes Song essaient de renouveler, de rajeunir le Confucianisme, devenu sec, violent et dur dans la Chine du nord, en lui infusant quelque chose de l'essence spirituelle des deux autres grands courants religieux. Ma Yuen [1], en Japonais Ba En, peint pour la première fois côte à côte Çakya-Mouni, Confucius et Lao-tseu. Ce qu'il y a de fragile dans ces tentatives conciliatrices, élaborées avec bonne foi par une grande civilisation à la veille de son déclin, serre le cœur. Cette fleur d'humanité va être foulée, mais, avant de mourir, elle donne tout son parfum. Le paysage prend un accent et une vigueur extraordinaires. D'une tache, le pinceau des maîtres fait surgir toute une poésie de vérité, saisie au vol par l'impressionnisme le plus délicatement décisif.

1. Un des fondateurs de l'école des Ma, dont l'influence a été considérable en Chine et au Japon. Une peinture de cette école, exposée au Musée Cernuschi en 1912, portait une exquise poésie bouddhique exprimant avec profondeur le sentiment de tristesse qui, malgré le renoncement du sage, peut s'épanouir dans son âme en présence de la nature. V. *Ars Asiatica*, I, pp. 30 sqq.

A côté des peintres, les potiers confient à la terre et à l'émail la suggestion des splendeurs cachées. Cette évolution parallèle de la peinture de paysage et de la céramique dans la Chine Song se reproduira plus tard au Japon (avec Ken-zan, frère de Kô-rin), puis en Europe à la fin du XIXe siècle. Le même courant de naturalisme éperdu et d'amoureuse observation, la même tendance à cacher un sens profond dans une forme concise, simplifiée, rapide et comme accidentelle, à capter dans le réseau de quelques traits le rythme de la vie et ses vibrations les plus lointaines aboutissent dans les deux arts à des résultats qu'il n'est pas sans intérêt de rapprocher.

La céramique chinoise devait évoluer avec le génie chinois et, partant de formes simples et raffinées, aboutir peu à peu à un luxe complexe, à une surcharge parfois fatigante, à d'éblouissants effets de polychromie. Dans la céramique Song, la qualité de la matière, la poésie du feu, la magie d'un ton rare[1] et le charme de la sensibilité importent avant tout. Porcelaine ou poterie, c'est parfois une évocation des puissances secrètes de la nature plus directe et plus saisissante

1. «... des blancs variés, des gris de teintes bleuâtres ou pourprées, des verts, depuis le céladon vert-de-mer pâle jusqu'à l'olive foncé, des bruns, depuis le chamois clair jusqu'aux teintes profondes se rapprochant du noir, du rouge éclatant et du pourpre sombre..., le pourpre pâle, souvent éclaboussé de rouge, les verts gazon ou éclatants de la porcelaine de Long-ts'inan..., le yue-po ou « clair de lune », un gris bleu pâle, et le pourpre sombre ou « aubergine » (k'ie-tseu) de la manufacture de Kiun-tcheou. » S. W. Bushell, *L'art chinois*, trad. fr., p. 204.

encore qu'un paysage. Les potiers Song et, d'une manière générale, tous les potiers de terre en Extrême-Orient sont à la fois des peintres, des poètes, des musiciens. Sous la glaçure de l'émail, dans les pleurs onctueux des coulées, dans le grain rugueux de la terre crevée et calcinée par le feu[1], résident, fixées à jamais, quelques-unes de ces vertus stables et profondes des choses, que célébrait l'esthéticien Song, associées à la beauté fugitive des apparences, au charme de l'onde qui coule et du vent qui passe. Là encore, nous sommes au terme d'une conciliation. Gracieux et solides, brillants et durs, ces vases ont l'assiette et la fixité de ce qui ne saurait plus évoluer, et, en même temps, ils conservent en eux des notes, des nuances, des oscillations impondérablement passagères. Une tumultueuse vie s'y assoupit et s'y élargit dans le définitif du style. Ils sont matière et vie par la terre et par le feu, ils sont esprit, équilibre et repos par la puissante dignité des lignes. Plus précieux que l'or et que l'argent, aux mains des prêtres dans les solennités bouddhiques[2], aux mains des officiants dans les cérémonies du thé, ces vases ne sont ni des ustensiles vulgaires ni même des accessoires symboliques, mais bien les images de toute une conception du monde et de l'art.

1. A ces hasards, souvent si heureux, les Chinois donnent le nom de *yao-pien*, ou « transformations de four ».

2. Voir (Pl. XIX) le vase bouddhique, en porcelaine dite Jou-tcheou, de la collection Bushell, décoré de douze figures debout autour de la panse et, autour du col, de l'image de Çakya-Mouni entre deux assistants.

V. — INVASION MONGOLE. LES MING.

Pendant un demi-siècle, les Song du sud luttèrent avec acharnement contre les progrès des invasions. Mais que pouvait leur incontestable valeur contre l'extraordinaire machine militaire des Mongols ? Déjà maîtres des provinces du nord, les cavaliers nomades, conduits par des stratèges de génie, ne pouvaient pas ne pas s'emparer du reste de la Chine. En 1280, une dynastie mongole s'impose à l'empire pour près d'un siècle.

Cahun fait observer justement que la différence essentielle entre l'Europe et l'Asie réside dans la structure de leur partie septentrionale. Tandis que le nord de l'Asie est homogène et continental, étend sur l'océan glacial d'immenses plaines en façade, le nord de l'Europe est profondément découpé en golfes, en fiords, en péninsules. Mais, de même que les mers d'Europe furent une libre arène pour les coureurs des flots, vikings et normands, de même les plaines d'Asie s'ouvrirent aux chevauchées sans fin des nomades. Ainsi se précise pour nous le rôle du cavalier mongol qui, de la région des hautes herbes, s'élança sur l'Asie entière et jusque sur l'Europe. Rien de plus extraordinaire et de plus défiguré que son histoire. Par lui l'Asie fut brassée, amalgamé, et, plus d'une fois, révélée à elle-même. De la Soungari à l'Irtych pait et s'ébroue sa cavalerie innombrable. Il la conduit par-

tout, en Chine, en Iran, en Russie, au pays de Roum, et jusqu'aux boulevards de la Germanie, plus tard dans l'Inde. Partout sa stratégie inflexible culbute l'adversaire. En pays conquis, il laisse derrière lui un fonctionnaire désarmé, un bureaucrate à la chinoise, que la terreur du nom mongol entoure d'une inviolabilité d'airain, et dont la tâche consiste à dénombrer les troupeaux, à les marquer, à régler la bonne marche d'une fiscalité savante, à faire respecter le *Yassak*, le Règlement. Nulle tyrannie morale, nul despotisme exercé sur les consciences, la tolérance la plus large en matière religieuse. Certaines impératrices mongoles furent chrétiennes. Kit-Bouka, élève et lieutenant de Souboutaï, qui fut vaincu par Bibars en Syrie, dans une lutte où le fanatisme islamique triompha pour la première fois du tolérantisme touranien, était chrétien lui aussi. Bouddhistes, nestoriens, musulmans, païens pratiquèrent longtemps leur culte en liberté dans toute l'étendue de l'empire.

Ainsi les Mongols ne se présentaient pas comme des tyrans de la pensée et comme des dévastateurs. Dans leurs vieilles bandes, toutes les races et toutes les croyances, toutes les langues aussi, et presque tous les âges du monde, représentés par les divers degrés de la civilisation. Avec eux, des routiers chinois combattirent en Syrie. On peut imaginer ce qu'un pareil déplacement de peuples suppose d'échanges et de contacts. Eux-mêmes, en dehors de leur stratégie et de leur patriotisme qui ne faiblirent jamais, délais-

saient volontiers les usages des steppes pour prendre ceux de leurs vassaux. La Chine des Song, leur conquête, les prit et les vainquit à son tour. Elle les étonnait par la puissance d'absorption du régime communautaire, par l'éclat de la cour impériale, par la majesté des bureaucraties. Ils restaient cependant eux-mêmes. Dans la cour du palais de Koublaï, à Pékin, un large plant d'herbes rappelait les collines des ancêtres et la vie rustique des tribus.

Mais les Mongols avaient un plus grand besoin des Confucianistes organisateurs que des Tchhan dilettantes. De nouveau, toute la puissance morale de la Chine passa aux mains des vieux adversaires du Bouddhisme. Quelque chose du génie Tchhan subsista dans les provinces, mais ces éléments dispersés restaient sans force et sans autorité. La grande civilisation bouddhique des Song était morte, et morte pour toujours. Les œuvres d'art produites sous la dynastie mongole des Yuen ont néanmoins l'intérêt de porter jusqu'à nous la trace d'un apport nouveau dans le système des idées chinoises : le réalisme politique et militaire des nomades du nord se traduit par un réalisme esthétique qui sert d'ailleurs à merveille la propagande confucéenne. L'art devient le véhicule des grands exemples historiques et moraux. La Chine était encore trop près de sa splendeur pour n'en pas conserver encore quelques beaux rayons. Certaines œuvres Yuen ont de l'accent, de la puissance et même une certaine grandeur. Mais il est bien rare qu'elles ne soient pas entachées de

lourdeur et d'incorrection. La pureté du style graphique, l'élégance d'un dessin mené d'un jet, le charme de cette fantaisie qui, en art, est le caprice des forts, ce sont là des vertus éteintes, et le réveil national des Ming (1368-1664) ne les ranimera pas.

De ce grand mouvement de libération, il était pourtant naturel d'attendre une renaissance. Pendant quelques années, elle s'ébaucha. Mais, en 1421, elle fut arrêtée net dans son développement par cette fatalité géographique et politique qui domine toute l'histoire de la Chine et qui, en déplaçant le centre d'influence du sud au nord, de la vallée du Fleuve Bleu aux plaines de terre jaune, change profondément l'aspect de la civilisation. Le troisième empereur Ming transporta la capitale de Nankin à Pékin, une place d'armes tartare, la citadelle du Confucianisme. Dans le nord, les positivistes confucéens avaient beau jeu. Tenant l'empereur et la cour, ils tenaient la Chine. L'art n'est désormais toléré que comme le délassement des lettrés. Les idées, les intentions, le maniérisme scolaire envahissent la peinture. Aux mains des copistes de copistes, le pinceau s'applique, devient pauvre et sec : bien plus, il trahit délibérément les maîtres en essayant de les conformer avec impudence à une esthétique de convention, bâclée par des critiques d'art. Les peintres confucianistes de l'école orthodoxe se tournent vers les modèles Yuen, dont ils essaient de rattacher les origines au vieil art Thang. Quelle que soit, dans cette culture étrange, la part du Bouddhisme

tartare ou du Bouddhisme thibétain, le conservatisme confucéen la limite, la dirige et l'inspire. Après les tentatives de réforme du sage Khang-hi, des Mandchous, il prend un formidable renouveau de vigueur historique, il déferle sur toute la Chine, il l'endort, il l'embaume dans un formalisme solennel et commode. Toute trace d'inspiration bouddhique a depuis longtemps disparu. Le Bouddha continue sa méditation de l'absolu dans des pagodes étranges, construites de solives en bois robuste et précieux, coiffées de toits qui ondulent et se recourbent comme la crête des vagues et dont les larmiers fourmillent de dragons, écume d'or. Les monstres appelés *chiens de Fô* veillent sur ces songes inexprimables. Ils sont l'image des vieilles férocités asiatiques domptées par la sagesse. Mais autour de ces sanctuaires ne se propage plus aucune influence créatrice. C'est au Japon, dans son art, dans toute sa vie sociale, ce merveilleux chef-d'œuvre, qu'il faut aller étudier désormais la grande pensée d'Asie. C'est là qu'elle s'épanouit avec le plus d'ampleur et le plus de raffinement. C'est là que nous trouverons la plus haute conciliation des deux forces qui parcourent et qui animent l'art extrême-oriental, — l'idée de l'éternel repos, l'idée du changement éternel.

CHAPITRE III

L'ART BOUDDHIQUE ET LE GÉNIE JAPONAIS

I. LE BOUDDHISME AU JAPON. — II. L'ÉVOLUTION DE LA PENSÉE BOUDDHIQUE ET L'ART JAPONAIS. — III. LE DON DE LA VIE ET LE SENS DU STYLE. — LE CLASSICISME BOUDDHIQUE.

I. — LE BOUDDHISME AU JAPON.

L'ÂME de l'art japonais, c'est le caractère profond, essentiel et stable de la croyance, sous la forme religieuse ou sous la forme morale. Même chez un peuple actif, assimilateur et réfléchi, elle demeure entière. L'histoire du génie japonais est un long hommage aux dieux de l'Asie et à des formules éthiques qui furent ses éducatrices, en même temps qu'un incessant effort pour traiter d'une manière personnelle ces formules elles-mêmes. Quelque ferme et décisive qu'ait été sa résolution de se mettre à l'école de l'Occident et quelque développement qu'aient pu prendre ses facultés critiques, le Japon moderne, comme le Japon d'autrefois, est maintenu par une armature religieuse faite d'éléments divers associés depuis des siècles. Une certaine conception de l'univers, traduite par des rites d'un grand charme, y lie étroitement l'homme à la nature et l'individu à la communauté. La vie religieuse n'est pas ici l'expression d'une poésie person-

nelle ou l'affaire d'un parti, mais une tradition unanime, ancienne, solide et vivante comme le cœur même de l'empire. Elle est l'âme du patriotisme, elle est l'inspiratrice des arts. En elle on discerne des degrés, des nuances et des écoles, elle est faite de plusieurs confessions : chacune d'elles s'est toujours appliquée à comprendre les vieilles choses chères au cœur d'un peuple qu'elle ne venait pas évangéliser à neuf, si l'on peut dire, mais auquel elle apportait quelques raisons de plus de doter la vie d'un sens élevé et d'en supporter les vicissitudes et les exigences avec la plus élégante fermeté. Ainsi Sintoïsme, Bouddhisme et Confucianisme ont fini par former une sorte de faisceau très serré et, s'il est vrai qu'ils ne se soient pas confondus, chacun de ces aspects de la foi, bien loin de compromettre la puissante unité du génie japonais, a collaboré à lui donner sa personnalité et sa grandeur.

Il y a là, surtout en ce qui concerne le Bouddhisme au Japon, toute une série de voiles qu'il nous faut soulever d'une main légère, un trésor spirituel dont notre vieille logique occidentale ne nous donne pas spontanément la clef. Il est relativement plus facile de comprendre le principe animiste qui est à l'origine de la religion Sintô et qui est l'essence même des formes les plus vénérables de la foi. L'homme est entouré par les dieux, et les dieux, ce sont tous les morts. Cette formule se retrouve au début du XIX[e] siècle, dans les écrits du théologien Hirata. Comment le culte des ancêtres,

principe fondamental des antiques cités méditerranéennes, s'est élargi au Japon jusqu'à embrasser trois formes successives et superposées : la religion domestique (ancêtres de la famille), la religion de la communauté (ancêtres du clan), la religion nationale (ancêtres impériaux), c'est une question sur laquelle il n'y a pas lieu d'insister et qui a été très clairement étudiée par Lafcadio Hearn, entre beaucoup d'autres. L'essentiel, c'est que l'homme chemine dans la vie, surveillé par un cortège de morts.

Il était inévitable, d'autre part, que les forces naturelles, déchaînées dans un archipel volcanique assiégé par la mer, incessamment secoué par des convulsions terribles, fussent interprétées comme des forces divines. L'univers n'était pas seulement peuplé de la présence des morts, les esprits des puissances élémentaires y circulaient librement et y régnaient en maîtres.

On conçoit quel danger d'écrasement et d'annihilation morale peuvent courir des peuples si étroitement entourés par ces génies hostiles et par ces surveillants funèbres, à quelles pratiques de bas exorcisme, à quelles formules d'imploration confuse leur vie religieuse peut s'arrêter. Seules les élites humaines résistent aux terrifiantes suggestions de l'animisme. Loin d'être opprimé par elles, le génie japonais y a pris des forces pour se développer et pour s'élever. Les redoutables divinités du cataclysme ont reçu les honneurs qu'il fallait pour les apaiser, et l'imagination



Cl. Fenellosa.

Art Chinois (VIIIe siècle).

Wou Tao-tseu (Go Dô-si). — Çakya-Mouni.
(Collection Charles Freer, à Detroit.)



Cl. Bushell

Art Chinois (XIIe siècle).

Hwei tsong (?). — Un Faucon blanc (British Museum).

d'une race exceptionnellement habile à douer de vie la matière, les apparences et leur représentation même, mais gaie, mais familière et bienveillante, fit naître ainsi tout un ordre de dieux qu'elle qualifia de sa propre bonhomie. Ces magnifiques inventeurs de monstres savent admirablement associer le terrible et le comique avec une nuance d'humour respectueux dont l'accent est difficile à bien saisir. De là une luxuriance de divinités qui ne sont pas toutes l'image de l'aveuglement et de la férocité. Dans ces terres chaudes d'Asie, elles fourmillent. Elles se mêlent à l'existence de chaque jour, non pour la terroriser, mais comme un rappel de la vie cachée des choses. Elles sont une poésie majestueuse et familière, tantôt un compagnonnage auguste, tantôt une menace qu'on peut désarmer.

Quant aux morts, ils font rayonner sur les vivants plus de vérités bienfaisantes qu'ils ne les enchaînent par la peur de leur méchanceté. La croyance populaire aime à préciser leur influence sous une forme à la fois concrète et lyrique. Les esprits circulent parmi nous pour accomplir des missions mystérieuses, pour achever des tâches interrompues, pour attester la fidélité aux souvenirs par delà la tombe. La fiancée qui n'a pas connu les noces revient, métamorphosée en papillon, chercher à l'heure suprême le vieux fiancé que les ans n'ont pas consolé. Par la tradition de l'exemple, par le culte des ancêtres héroïques, les morts sont surtout les éducateurs de l'énergie ; ils

montent une garde ininterrompue autour de l'empire des vivants ; ils sont la chaîne des générations, la leçon toujours présente, la grande généalogie des devoirs éternels.

Par là, la religion des morts est une source de grâce efficace, un trésor inépuisable de vertus actives. Elle n'est pas seulement un contrôle, elle est un entraînement. D'ailleurs sous ses formes archaïques, le Sintô se présente comme une discipline pleine de rudesses, une religion d'effort et de pureté, qui pratique les ablutions ascétiques et les grandes lustrations solennelles. Sans doute, à cet égard, les ans ont assoupli la rigueur de ses commandements. Mais la communauté éprouve toujours le besoin d'être parfaitement en règle à l'égard de ses obligations, et, il y a peu de temps, subsistait encore dans certaines provinces la coutume de déléguer chaque année et pour une année un ascète temporaire, en général un vieillard connu pour ses vertus, chargé d'aller prier dans la solitude et de remplir scrupuleusement tous les devoirs que la piété relâchée des fidèles ne leur permettait pas à tous d'accomplir avec une égale ferveur. Coutume pleine de la plus fine et de la plus exacte sagesse, grave et spirituelle conciliation des devoirs du groupe et des faiblesses de chacun ! Un peuple qui conserve avec cette intégrité, avec ce tact exquis, ses institutions religieuses, sans asservir rudement sa vie, sa capacité d'évoluer, est assuré de se maintenir toujours sur le plan le plus élevé. Je m'arrête, car je pourrais être

soupçonné d'interpréter à l'occidentale l'ascétisme pa délégation.

C'est à cet ensemble de croyances et de traditions, presque toutes aussi anciennes que le Japon historique, et qui nous permettent de deviner déjà quelques-unes des vertus les plus solides et les plus délicates du génie japonais, que le Bouddhisme s'est superposé avec douceur, et sans rien détruire de cette armature séculaire à l'intérieur de laquelle il sut insinuer des leçons nouvelles. Remarquons-le une fois encore : un pareil équilibre entre deux formes si différentes de la vie religieuse a quelque chose de rare et de singulier. Il faut sûrement en faire honneur pour une part à l'adresse politique des premiers missionnaires bouddhistes, mais ne doit-on pas admirer d'abord l'esprit de haute et tolérante compréhension d'un peuple qui témoigna toujours la plus active bienveillance aux confessions les plus diverses et d'un gouvernement qui ne fut amené à les persécuter que lorsqu'elles devinrent un danger pour l'intégrité de l'empire? L'extermination des moines bouddhistes par Nobounaga, à la fin du XVIe siècle, ne doit pas être interprétée autrement.

Deux formes bien opposées de la pensée asiatique avaient également préparé les âmes à accepter le Bouddhisme en Extrême-Orient, la philosophie confucéenne, non sous sa forme sèche, dépouillée, littérale, mais par sa religion de la fraternité, par son bon sens tendre, par son souci de donner à la vie une harmonie pacifique, et surtout l'éthique individualiste de Lao-

tseu, par l'amour de la nature et par le culte de la liberté. C'est en 552 que le Bouddhisme est officiellement introduit au Japon. Peu de temps après, le prince Oumayado, régent de l'impératrice Soui-Ko, promulgue les dix-sept articles d'une constitution qui atteste la fusion complète des éléments Sintô, confucianiste et bouddhique : « Ce document, dit Okakura [1], proclame le devoir du dévoûment à l'empereur, inculque l'éthique confucéenne et s'étend sur la grandeur de l'idéal indien qui doit les pénétrer tous, faisant ainsi l'abrégé de la vie nationale du Japon, pendant les treize siècles qui allaient suivre. »

Il est vrai que ces éléments si bien fondus tendirent tardivement à se désunir, et qu'une longue période de discussions théologiques s'ouvrit à la fin du XVIIe siècle. Mais la renaissance de l'érudition chinoise et la propagande anti-bouddhiste ne touchèrent pas le fond de la croyance générale : on doit même les interpréter comme des faits d'ordre politique et comme une nuance caractéristique de l'administration Tokougawa. De même la lutte des yamatisants contre les abus du néo-confucianisme, à la veille de la Restauration, a un sens nationaliste et patriotique. Les efforts des néo-sintoïstes pour conserver Bouddha, en l'annexant au nombre des divinités Sintô, comme le Bouddhisme avait fait jadis pour les vieilles divinités japonaises, témoignent d'un intelligent respect pour la vieille foi chère à tous, pour un passé peuplé de tant de grandeurs. Ce qui est

1. *Op. cit.*, pp. 101-102.

sûr, c'est qu'avant cette ère de disputes, qui n'ébranlaient rien des forces essentielles, le Japon connut une longue période d'équilibre dans sa vie religieuse.

Au Japon, comme ailleurs, le Bouddhisme fut le consolateur des simples. Par la doctrine de la transmigration, il ouvrit des vues à la fois vastes et claires sur l'avenir de l'homme, il enseigna aux humbles à supporter le poids de leur Karma, la loi des mérites et des démérites, et leur promit, dans l'enchaînement des vies successives, une juste rétribution de leurs efforts et de leur patience. Il est légitime de supposer qu'au VI[e] siècle de notre ère, le Sintô, considéré à la fois comme armature sociale et comme interprétation métaphysique de l'univers, avait encore quelque chose d'aride et de tendu. Le Bouddhisme l'humanisa. Les rites anciens, chers au cœur des pauvres, furent conservés, accrus, embellis.

Surtout le Bouddhisme dota l'élite d'une philosophie supérieure. En même temps qu'il amenait avec lui un cortège de lois, d'institutions, de formules hautement civilisatrices et d'arts, il dégageait la pensée profonde de tout l'Orient. La nature n'est pas un plan distinct de notre activité. Elle n'est pas le décor insensible dans lequel nous nous agitons, héros de quelque drame obscur. Le monde et la nature sont étroitement nous-même. Notre volonté, pure ou impure, crée non seulement le bien ou le mal en morale, mais toute réalité concrète. La configuration des paysages n'est pas l'expression, mais le résultat de notre vie intérieure, de

nos sentiments, de nos actes. Il n'y a pas sympathie, il n'y a pas réaction, mais identité, mais fusion.

Sans doute, en s'associant aux formes prolixes de l'hindouisme, le Bouddhisme faisait naître de chaque moment de la vie, de nos minutes morales les plus légères une infinité de dieux que la secte Singon accueillit dans son panthéon avec un enthousiaste libéralisme, — mais la philosophie indienne, traitée par l'énergique génie de la race, ne lui fit jamais courir le danger de l'énervement, par la pratique d'une dévotion fade, même aux heures de mysticisme exalté. Elle a certainement enrichi le trésor japonais des vertus actives : on en trouve une lumineuse preuve dans le succès de la philosophie Zèn qui prêcha la maîtrise de soi et le culte de la volonté.

Mais le sentiment de la nature et l'art de contempler sont plus redevables encore au Bouddhisme. On a déjà vu comment le Zénisme les développa en Chine sous les Song. Ils s'épanouissent au Japon, sous les Asikaga. Dans cet immense océan de vies secrètes, confuses, palpitantes, il ne suffit pas de voir et d'être ému, il faut pénétrer, il faut aimer. Pour les romantiques d'Occident, la nature gravite pesamment autour des passions de l'homme. Ils l'invoquent, ils la détestent, ils la chérissent, comme un comédien frappe de la main le décor et les accessoires d'un théâtre. Qu'ils lui prêtent une sympathie pour leurs souffrances ou qu'ils l'accusent d'être insensible, elle est toujours la spectatrice de leurs désordres. Ici la nature n'est ni

le prétexte d'une fiction sentimentale ni l'aliment du désespoir ou de la joie. Elle est, et nous sommes en elle. Partout en elle, sous tous ses aspects, vit et frémit l'âme du monde. Sous l'écorce des choses palpite une flamme cachée qui n'atteste pas la présence mystérieuse d'un dieu défini, l'antique génie de l'animisme Shinto, mais une essence plus vaste et plus rayonnante. Loin de changer avec l'état de nos cœurs, sa permanence conserve aux êtres et aux objets leur individualité concrète. Esprit et matière sont un ; tout compte, tout a son intérêt, tout vit dans l'immense univers. L'ardente spiritualité de l'époque Asikaga donne sa formule et son développement à cette philosophie de la nature. La contemplation des choses accroît le génie de la race d'une note émouvante et profonde. Les vivants de la terre, du ciel et des eaux, les formes des fleurs, des nuages, des arbres, les monts, la plaine, l'orage, la lune, la nuit, les saisons envahissent les arts.

De là un admirable équilibre entre l'homme et la nature, une perception solennelle des rapports du moi et du tout, qui engendre une sérénité puissante. La contemplation n'a pas le désenchantement pour point de départ ou pour conséquence. Elle va plus loin que l'intuition bergsonienne, greffée sur le courant des forces obscures, et d'un rythme plus égal. Elle plonge au sein de la vie, mais sans jamais perdre pied, sans devenir une torpeur ou un délire. Du haut de son rocher, au fond des forêts, le solitaire bouddhiste

contemple l'univers, non comme le décor de sa fantaisie, non comme la pensée d'un dieu lointain, mais comme la palpitation d'un infini caché. Sa pensée se mêle au paysage, elle participe religieusement à tout ce qui est vie en lui. Le mot de contemplation, avec tout ce qu'il entraîne de souvenirs, le rite latin qui découpe dans le ciel un espace choisi, l'acte de l'homme qui épie et qui suppute, apparaît désormais comme un contre-sens. La rêverie pénétrante du solitaire et du poète ne délimite rien : elle s'étend à toutes les formes de l'être ; elle n'est pas une mélancolie passive : l'âme multipliée sent battre en elle toutes les pulsations de la vie. Dans la retraite du sage japonais, il n'y a rien d'une manie inhumaine, rien d'un érémitisme stérile ou de la vénérable démence du yoghi. Par un bon sens exquis, chaque fois que le génie de la race a été tenté par ces ivresses redoutables, la philosophie contemplative ou, si l'on veut, la méditation de la nature a été ramenée à son vrai sens, à ses proportions justes.

Elle ne fut pas non plus une délectation de raffinés. Les simples, les bonnes gens y eurent part. Si les riches se font bâtir des galeries pour admirer la neige et le clair de lune, les routes de la campagne sont pleines de pauvres qui s'en vont en pèlerinage vers des arbres célèbres et vers des points de vue choisis. Tous sont aptes à traduire leur émotion naturaliste par ces minuscules poèmes appelés haï-kaï qui expriment de la manière la plus nerveuse, sous une forme sentimentale ou humoristique, le brusque contact d'une



Cl. Bushell.

Art Chinois des Song.

Vase Bouddhique, en céladon vert craquelé.



Cl. Fenellosa.

Art Chinois (XIVe siècle).

Liang Chi (Riokai). — Un Ermite de la Montagne.

âme avec l'essence des choses. Ils sentent avec profondeur la beauté fugitive d'une fleur ou d'un ciel, et, ce qui est plus difficile à comprendre pour un homme d'Occident, la majesté, la puissance, l'intensité expressive de la nature, fortement accusées dans un caillou ridé par les eaux. Nous pourrions être tentés de croire qu'ils ont une prédilection pour les hasards pittoresques, pour les accidents énigmatiques qui semblent le résultat de quelque obscure fantaisie, ou encore pour les diminutifs de la nature, qui ajoutent à sa poésie une sorte de monstruosité rare. Mais non. Toute apparence est suggestive de vie. La réalité concrète n'est pas une boue grossière, une épaisse et méprisable gangue où sommeille l'esprit captif, comme nous l'ont enseigné les formes les moins élevées du spiritualisme occidental, — elle est esprit. Ses moindres linéaments tressaillent de vie. Le bloc sculpté par les eaux, façonné par des siècles d'usure et d'intempéries, est aussi ample, aussi riche de sens qu'un beau pan de falaise. Un bouquet noblement composé parle au cœur et à la pensée comme un soir sur un vallon. Les jardins ne sont pas les promenoirs de la sensualité ou la projection des géométries de l'intelligence, mais la suggestion des paysages.

Suggestion, c'est à ce choix et à cette ardeur qu'aboutit en dernière analyse le génie bouddhique, quand, de la rêverie des solitaires et de la contemplation des poètes, il fit sortir une expression d'art ; c'est à une suggestion pure qu'il astreignit l'élégance du pinceau.

Ne pas montrer, mais suggérer, voilà le secret de l'infinité. L'achèvement, le fini, le fait de tout dire sans rien omettre, c'est la limite et la mort. A des intelligences habituées à penser le tout, une synthèse expressive suffit. Une ligne ample, deux ou trois tons justes, quelques accents nous stimulent excellemment et nous rapprochent de la vie. Une pareille méthode permet de saisir et de dégager avec netteté ce qu'il y a d'individuel et de caractéristique, c'est-à-dire de vivant et de profond, dans chaque aspect de la réalité. Elle n'immobilise pas le passage, le *moment* des choses, elle les suit du même rythme, elle touche ainsi à leur essence. Fixer, c'est faire mourir ; suggérer, c'est respecter l'élan, le départ, le changement. Dès lors l'intelligence participe à l'activité de l'univers. L'Occident étudie la nature à travers la logique et dans l'état de stabilité : c'est dans la mort qu'il cherche les secrets de l'organisme. Il analyse et il reproduit. Le génie japonais contemple et suggère.

Quelle différence d'autre part entre cette concision exaltante et la terrible loquacité, l'écrasante profusion de l'art hindou ! On sent quelles forces divergentes animent et séparent les deux races, qui spéculent pourtant sur la même pensée. Les grappes de dieux et d'apsaras, sculptées sur les parois des temples, sont pareilles à la floraison fiévreuse qui naît sur un sol mou, un lendemain d'orage. Ici le paysage moral est peuplé d'arbres élégants, durs et droits, les racines plongent au cœur de la terre. Ainsi traité pendant des

siècles, l'idéal asiatique, sur un archipel de volcans, a fait un peuple de héros, de sages et d'artistes, un peuple spirituel et grave, délicat et fort, et qui, sans jamais sombrer dans la vanité des digressions abstraites, n'a cessé de respecter et de cultiver ce sens des profondeurs auquel il doit ses vertus les plus rares. Il nous reste à voir comment elles contribuent à l'harmonie des arts.

II. — L'ÉVOLUTION DE LA PENSÉE BOUDDHIQUE ET L'ART JAPONAIS.

La culture japonaise s'étend sur des siècles, qu'elle anime et qu'elle peuple avec une surprenante variété. L'histoire littéraire et l'histoire artistique du Japon ne se limitent pas à quelques générations de poètes et de dessinateurs tardivement issues de la nuit féodale et promptes à la décadence. Le Japon que nous avons la naïveté d'appeler un peuple jeune, parce qu'il nous a pris récemment quelques-unes de nos formules, a, comme la Chine, honoré avant nous l'intelligence. A l'époque où l'Europe occidentale, foulée par les barbares et plongée dans le crépuscule, sans institutions politiques, sans autre langage que de grossiers dialectes nés de la décomposition du latin, balbutie d'une voix mince, d'une haleine courte, la Vie de saint Léger et la Cantilène de sainte Eulalie, ces petites choses tremblantes, le Japon invente de majestueux romans, image d'une civilisation nuancée, fine depuis longtemps. Des adolescents y parlent d'amour avec un

sérieux, une profondeur, une sensibilité qui n'ont pas été dépassés ; des mondaines développent et commentent ces futilités délicates qui, plus encore que les édifices et que les armes, attestent l'âge et la qualité d'une civilisation. Ce que j'ai lu de l'illustre Genzi fait paraître terne, morose et sans art le fatras didactique de nos romanciers « psychologues ». D'autres œuvres aussi vastes, aussi riches de sens japonais et de sens humain, poèmes, essais, entretiens philosophiques, théâtre, se succèdent au cours des âges. Un art merveilleux et divers, plus noble et plus profond encore, accompagne les lettres.

Le grand principe de la pensée asiatique, on a déjà pu s'en rendre compte en étudiant les arts de l'Inde et de la Chine, c'est la curiosité de l'absolu et de l'universel, opposée à l'empirisme scientifique de l'Occident. On n'aura pas de peine à en reconnaître l'autorité dans la culture japonaise, si l'on prend garde toutefois que cette pensée n'y prend pas d'une manière exclusive et constante la *forme* métaphysique, qu'elle ne se renferme pas dans un ordre, qu'elle ne cherche pas au delà du monde le secret du monde. L'art japonais, interprétation, ou mieux intégration de certaines vérités sublimes, est éperdument phénoméniste. Certes l'enchaînement des théologies systématiques exerça une influence profonde sur les mœurs et sur la vie de l'esprit : à cet égard, en tenant compte de ce qu'il y a forcément d'un peu dur et de voulu dans un tableau synthétique et du souci de faire évo-

luer autour de la stabilité japonaise toutes les oscillations de la pensée asiatique, les esthéticiens japonais modernes disent vrai. Mais la culture japonaise reste infiniment souple ; elle épouse la diversité des temps, des lieux et des apparences ; il y a même en elle de l'accidentel, de l'éparpillement ; bien plus, dans beaucoup de ses manifestations, un don de facilité, une négligence heureuse qui donne le change. M. Aston, dans sa belle Histoire de la littérature japonaise, la juge plus élégante et plus pittoresque que profonde. A première vue, et si nous nous limitions à la période Tokougawa, nous serions tentés de le croire. Mais à toute époque le génie des penseurs et des artistes du Japon produit des œuvres où l'on discerne ces vertus éternelles qui font les grandes civilisations et les monuments durables, ces qualités maîtresses, ces traits dominateurs, en apparence contradictoires, mais heureusement associés, qui, même dans des notes populaires, dans de fugitifs accents, nous donnent la sensation d'une « réussite » humaine absolue.

L'histoire de la pensée bouddhique rythme l'histoire de l'art japonais. D'abord soumis à des influences continentales, il ne devint personnel et national qu'assez tard. Les premières vagues de propagande apportaient avec elles des leçons toutes faites auxquelles on ne changea rien. Du milieu du VI[e] siècle jusqu'au X[e], c'est-à-dire pendant les périodes Asouka, Nara, Heï-an, l'art insulaire n'est qu'un aspect du grand art sino-coréen de l'époque Thang. On a vu plus haut quels chefs-

d'œuvre il avait alors produits dans la statuaire, encore toute pénétrée d'enseignement gréco-bouddhique, mais avec une note de spiritualité abstraite qui est l'apport même de l'Asie et du génie religieux de ce temps. A l'entrée de cette magnifique avenue de grandeurs qu'est l'art japonais ancien, les Triades colossales de bronze, les gigantesques Vairochanas dressés par la vénération de tout un peuple, sous l'impulsion personnelle des saints empereurs et des saintes impératrices, s'élèvent comme des génies protecteurs dont l'ombre s'étend au loin. Ombre pacificatrice, ombre pleine de prières et de bienfaits, qui se répand sur la méditation des sages et sur la religion naïve des masses et se prolonge sur des siècles d'invention esthétique. Art, non de primitifs qui cherchent en tâtonnant une formule, mais de générations en pleine maturité morale et technique, dans ce vaste domaine de l'est qui groupe étroitement Chine, Corée et Japon.

La période Hei-an, dernier chapitre de l'art « continental » au Japon, vit croître le nombre des dieux, sous l'influence de la secte Singon. Toute religion étant, aux yeux des maîtres de cette doctrine, un chemin vers la vérité, chacune d'elles mérite d'être étudiée comme méthode. Toute chose renfermant l'absolu, toute chose mérite d'être observée avec minutie. Le vice et la vertu sont d'égales émanations de l'existence, dont chaque remous porte un reflet de la divinité. Chaque dieu, chaque génie, chaque démon peut prendre place sur l'autel d'honneur du panthéon bouddhique.

Les divinités brahmaniques, à peine déguisées sous des noms japonais, de nouveau fourmillent. Les prêtres peintres et les prêtres sculpteurs multiplient leurs images, bien différentes des graves divinités de la période Nara. L'exubérante sève du génie de l'Inde décuple la personnalité des dieux. La Kwannon du To-gan-zi, en Omi, a onze têtes. Un grand sentiment concret et une rare vigueur caractérisent l'art de cette période, mais, d'inspiration et d'exécution, il est encore le vassal et le tributaire des formules de l'Asie continentale.

Comment le Japon put-il prendre conscience de lui-même, commencer à élaborer un art national ? Trois faits nous aident à nous l'expliquer, — la rupture avec la Chine, le succès de la secte Djôdo, l'influence de la femme. Le premier est extraordinaire et prouve quelle haute conscience de son avenir historique animait cette nation d'élite. On peut voir ainsi, dans la suite des âges, le Japon s'ouvrir et se fermer alternativement à la pénétration étrangère chaque fois que l'exige son salut moral. Sa position insulaire lui permettait ces sortes de mesures, la clairvoyance exceptionnelle de ses chefs les lui dicta. Au début de l'ère Foudziwara (x^e^-xiiie siècle), les communications officielles avec la Chine furent rompues. C'était le temps où chancelait la puissance des Thang et, avec elle, cette force d'expansion qui avait propagé au loin les modèles des arts et des institutions. Dès lors et pour longtemps, le Japon se replie sur lui-même et cherche dans ses tra-

ditions les plus anciennes et les plus pures des sources d'inspiration et une doctrine de vie.

Alors s'épanouit le culte d'Amida, la Pitié infinie, l'Etre de Bonté et, par réaction contre le monachisme ascétique des périodes précédentes, une renaissance du Tendaïsme mystique, une dévotion exaltée, facile, abondante en prières. Le génie féminin, pleinement le maître du raffinement littéraire et des subtilités mondaines, la favorisait, et aussi, il faut bien le reconnaître, un désintéressement général des affaires publiques, abandonnées à des inférieurs. Un charme et une langueur détendent la face terrible des dieux. L'or du paradis d'Amida se répand en lueurs suaves sur les peintures et sur les images de piété que traverse le vol gracieux des anges... Cette civilisation Foudziwara n'est pas, tant s'en faut, l'apogée du génie japonais, mais elle est de la qualité la plus séduisante et la plus complexe. Romanesque, raffinée, dévote, elle est l'œuvre de la femme. L'exquis de l'art Yamato date peut-être de cette période.

Elle prend fin avec les rivalités féodales des Tahira et des Minamoto, terminées par le Chôgounat de Yoritomo (1168). L'ère de Kamakoura commence. Le samouraï, moine et chevalier, s'installe au premier plan de la vie nationale, et, avec lui, l'idéal bouddhique retrouve sa vigueur et sa fermeté. Au sortir d'une époque de dévotion transcendante et de féminisme, à côté des dames de lettres et des aristocrates décadents,



Cl. Fenellosa.

Art Japonais (XIIIe siècle).

Portrait d'un Prêtre (Musée du Louvre, ancienne collection Gillot).



Cl. Fenellosa.

Art Japonais (XVe siècle).

Sesshou. — Paysage de style rude.

cette figure paraît d'abord assez rude. Elle ne l'est pas. Quelle est la première règle que s'imposent ces farouches guerriers ? « Connaître le *ah* des choses », c'est-à-dire leur tristesse, leur vie cachée, leur émotion latente, la qualité de douceur ou de douleur que chacune d'elles mêle à l'harmonie universelle. Connaître le *ah* des choses, c'est être sensible à leur poésie secrète, c'est entendre leur leçon d'unanimité. Il ne faut pas vivre pour soi, il faut vivre pour les autres, il faut vivre pour le tout. Qui comprend le *ah* des choses accède à l'esprit de sacrifice, à la charité, à la bonté.

Ainsi succède au mysticisme Tendaï, selon un rythme que nous avons déjà étudié en Chine sous les Song, l'ascétisme contemplatif, compréhensif et tendre de l'école Zèn. Au respect de l'homme il superpose le respect de la vie. Partout présente, elle est partout vénérable, même dans ses tressaillements intimes, même dans les sillons légers qu'elle trace au cœur ou sur l'écorce des matières humbles. Elle est plaisante, elle est délicieuse, elle est infiniment digne d'être aimée chez les êtres. Les plantes, les bêtes ont elles-mêmes quelque chose de touchant et de bon. Celles qui entourent ou qui escortent notre existence familière empruntent à la chaleur humaine un peu de son rayonnement ; elles nous font en échange un don gracieux de poésie. En elles palpite une âme indiscernable, qui a son passé, qui est appelée à un avenir. Elle renaîtra, sous des formes multiples, dans les dix mille

vies. Subtil échange de caresses morales entre l'homme et les compagnons muets de son activité. Il l'a compris, il l'a connu, le *ah* des choses, l'artiste qui fixe sur les laques, sans l'immobiliser, le jet élégant des graminées fléchies par le vent ou le brusque arrêt des biches qui, le jarret tendu, la tête dressée, flairent au loin avec une inquiétude attentive quelque péril inconnu. Et mieux encore que le laqueur, sans doute, cet exquis gentleman peint en raccourci dans un haïkaï publié par Paul-Louis Couchoud et qui se tient consterné, sa cuve de bois dans les mains, n'osant jeter l'eau chaude de son bain du soir dans l'herbe de son jardin, toute bruissante de chants d'insectes. Comment la vie de l'homme serait-elle aride, ainsi associée à toute la vie? Parmi tant de présences, de sympathies, d'échos légers, comment le cœur pourrait-il rester insensible et dur?

Ces principes ne portèrent pas immédiatement leur fruit dans l'art de la période Kamakoura. Époque d'aristocratie féodale et de longues guerres de clans, elle favorisa la représentation des exploits célèbres, les scènes de la vie héroïque et romanesque, — celle de Chô-tokou Taï-si (Oumayado) peinte par Takanobou, par exemple. Les maîtres reviennent aux grandeurs du passé japonais, aux paysages japonais, à un style purement « Yamato ». L'école de Tosa traduit avec une préciosité raffinée, avec un charme de couleur tout à fait rare et inattendu, les légendes épiques chères aux petites cours féodales, où elles stimulaient l'esprit de

chevalerie. Sur les longs makimonos où chatoient des tons choisis, se déploie la biographie des héros, des grands poètes et des saints fameux. Les portraits sacerdotaux de l'école de Takouma (Pl. XXI), d'un accent individuel si puissant et si grave, montrent quelle erreur on commettrait, en croyant que la pensée bouddhique au Japon n'a inspiré que des images d'une immuable impersonnalité et que le culte de la forme humaine s'est réfugié dans le décor et la caricature[1]. Portraitistes eux aussi, les grands sculpteurs Oun-kei et Tan-kei, à qui nous devons les images des seigneurs de Kamakoura et des six bonzes du Choukondo de Nara, « effigies surprenantes d'individualité, de vie surprise à l'instant fugitif de la plus profonde et intime émotion, avec tous les détails particuliers de structure minutieusement rendus, *avec la ferveur d'une interrogation affectueuse*[2]... »

La statue colossale d'Amida, dite Bouddha de Kamakoura, est bien représentative elle aussi. Elle n'a pas été dressée sur l'ordre et aux frais de l'empereur, comme les bronzes de Nara, mais la sympathie et le concours de tous ont aidé un obscur moine bouddhiste à réaliser cette grande pensée, à la faire exécuter par un artiste de Kyôto encore inconnu (vers 1252) : réalisme émouvant et large, inspiration populaire[3], où le charme de la tendresse humaine[4] s'allie à une simplicité expressive.

1. L. Aubert, *Revue de Paris*, 15 juin 1909.
2. Fenellosa, *op. cit.*, p. 142.
3. *Handbook of the old shrines... in Japan*, p. 18.
4. Okakura, *op. cit.*, p. 148.

C'est au cours de la même période que Toba Sojo fit intervenir dans le vieil art japonais une note inattendue et nouvelle, — l'accent comique. Rien de plus éloigné des raffinements de Tosa, des puissantes austérités de Takouma. Et pourtant ceci est profondément japonais, en plein accord avec le génie bouddhique. Pour distraire, dit-on, la mélancolie impériale, Toba Sojo inventa de peindre des bêtes comme il eut peint des hommes, avec les mêmes attitudes et dans les mêmes occupations. Un trait lui suffit pour dégager l'humour de son sujet : il n'aurait que faire des délicates recherches de tons des Tosa. Art laïque, mais conçu par un prêtre, comédie symbolique inspirée par le pur Bouddhisme et qui montre avec une sorte de pitié amusée la farce des agitations humaines, le grotesque et le terrible des réincarnations bestiales. Cette satire sacerdotale est, d'ailleurs, exempte de véhémence ou d'aigreur. Elle a quelque chose d'enfantin, de vif et de tendre. C'est que l'humour baigne la vie de ce grand peuple. Il est une expression élevée de sa sensibilité, et non pas, comme ailleurs, une passade de férocité froide, un ton de dédain supérieur. Il ne condescend pas. Il n'est pas non plus une rencontre brillante et légère, l'étincelle d'un feu de paille. Il est constant et profond. Il découle de la conception du monde. Une race qui nie l'inertie de la matière et qui la voit partout animée d'un génie galvanique, une race qui, pour en traduire avec fidélité les frémissements les plus ténus et les mieux cachés, se limite

à des raccourcis d'une audace et d'une puissance exceptionnelles, est apte, non seulement à saisir le côté comique des apparences, non seulement à dire beaucoup en peu de mots, mais encore à trouver les précieuses formules qui condensent le plus élégamment sa surprise, sa joie, sa compréhension intime, et surtout sa sympathie. Voilà le terme qu'il faut : l'humour japonais n'est pas une attitude, purement sociale, de la spiritualité indulgente, il est une sympathie qui s'étend à tout.

Les vrais continuateurs de l'art de Toba Sojo sont les artistes Tokougawa, j'entends les maîtres de l'école vulgaire. Nous verrons tout ce qu'ils ont su mettre dans leurs admirables estampes. Dès à présent, je demande que l'on considère avec réflexion quelques-uns des beaux netsoukés du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui, dans le creux de la main, font tenir tant de passion, tant d'ardeur et tant d'esprit. Cessons de les considérer comme l'œuvre du dieu de la myopie, tâchons de comprendre leur vrai sens. Et d'abord n'ont-ils pas le mérite de nous apprendre à ne pas dédaigner ce qui est petit, est-ce qu'ils ne nous font pas des yeux plus intelligents et plus savants, un cœur mieux préparé à sentir et à aimer? De loin, ils ont l'air de quelque joli caillou, d'un fragment de racine curieusement compliquée. Ils semblent avoir germé dans quelque cachette, par une mystérieuse fantaisie de la nature. De près, ils sont la vie même, une vie de malice et de bonté, enclose tout à coup et miracu-

leusement dans des proportions infimes. Il est admirable d'avoir compris que ces tout petits devaient être d'abord expressifs et gais. Ils ne nous inspirent jamais le malaise de l'art cellinien qui cisèle Dieu le Père, dans sa gloire, sur un bouton de chape, la bataille des titans et des dieux sur un pommeau d'épée, les génies de la terre et des eaux autour d'une salière d'or. Bonhomie et sensibilité, voilà la note qui sied le mieux à ces charmants tours d'adresse. N'avoir que le mérite de réduire à l'extrême, c'est peu. Mais nous sommes ébahis de sentir toute la puissance de la vie comprimée dans l'exiguïté et dans la dureté de la matière ; en elle, l'âme des choses nous sourit, elle nous enrichit de quelques précieux accents. Du fond de ces replis du bois ou de l'ivoire, exacts et généreux à la fois, animés de la flamme la plus ardente et la plus subtile, elle nous exhorte, elle nous envoie un salut plein de cordialité.

L'humour bouddhique au Japon agit parfois par déclanchements brusques. Il se plaît aux effets de contraste et de surprise : il n'est jamais agressif, mais il saisit. Tandis que l'ironie de l'Occident aime les méandres et se laisse aller à graviter avec une lenteur savante autour de la vérité, il est plus que laconique, il se replie pour mieux concentrer sa force et pour en user d'un seul coup. Ainsi les haï-kaï, merveilles égales aux netsoukés, sont de miroitantes petites images de l'univers, leur rayon direct et puissant fait pénétrer sa fine lumière jusqu'au fond de nos cœurs.

Et si l'on considère que l'humour est une forme, non un contenu, si nous nous demandons quelle est la nature des précieuses évidences qu'il révèle tout à coup, et comme par magie, à nos yeux, nous voyons que toutes, ou presque, sont des expressions de charme et de bonté ; bien loin de sécréter un élégant venin, une bile froide ou concentrée, il nous apprend à aimer en nous faisant sourire, il nous émerveille et il nous conquiert, il nous associe à ce qu'il y a de bon et de beau dans le monde et dans la vie des hommes. On peut le considérer comme la fleur de ces vertus humaines qui, s'ajoutant à la force de la race, et sans l'énerver, la conduisent où il faut, la policent, la décorent et en font de la civilisation.

Le Zénisme, en pleine vigueur pendant l'ère de Kamakoura, trouva sa forme esthétique parfaite au cours de la période suivante, celle des Asikaga, qui s'étend jusqu'à la fin du XVIe siècle. L'influence de la Chine s'étend de nouveau sur l'art et sur la pensée, mais une influence vigoureuse et salubre. Les artistes de Kamakoura avaient été surtout des portraitistes, des peintres de batailles, des illustrateurs de vieilles légendes héroïques. Les artistes Asikaga, comme les peintres Song du sud, furent d'admirables paysagistes et leurs œuvres traduisent tout le charme de leur spiritualité rêveuse. Les plus célèbres d'entre eux, Sesson, Sesshou, Sotan, voient souvent la nature à travers une perspective de brumes mouillées, sous le rideau léger d'une

pluie de printemps, une pluie que l'on n'aperçoit pas, mais que l'on devine, que l'on entend et qui baigne délicieusement toutes choses. Dans ces paysages où les arbres, les eaux, les reliefs du sol n'apparaissent qu'à titre accidentel et comme fortuit, — un mont, au loin, qui se perd dans l'infini du ciel et de l'atmosphère, un rocher suspendu au-dessus d'une cascade dont nous ne connaissons que la poussière étincelante et le bouillonnement d'en bas, — la nature n'est pas un répertoire d'échantillons inertes, mais une suggestion de vie universelle. Parfois l'accent est plus rude[1], la touche plus âpre, et l'audace de la synthèse exalte la puissance d'évocation (Pl. XXII). Effets pleinement d'accord avec le génie du Bouddhisme Zèn, sobriété de moyens conforme à l'ascétisme de la doctrine; la polychromie est une dispersion; l'encre et l'eau suffisent.

Cet exemple emprunté à la technique de la peinture aide à comprendre de quels bienfaits l'art et la vie morale du Japon furent redevables au Zénisme. D'abord un besoin de pureté simple, je dirai presque d'économie, au sens le plus élevé du mot, que révèlent impérieusement à cette époque le costume, l'habitation, les objets familiers. Dans l'union de la matière et de l'esprit, de la matière et de la vie, c'est l'esprit, c'est la vie qui comptent. Qu'importe l'étoffe, qu'importe le bois, dans une maison, dans un vêtement? Leur qualité rare et leur éclat mettraient

1. Tous ces maîtres, comme les Kano, qui les continuèrent, ont eu plusieurs manières, notamment deux, le style *carré* et le style *souple*.

obstacle aux délicates évidences de la spiritualité. C'est par le style que l'un et l'autre valent. De là ces chaumières d'aspect pauvre, fruste et même grossier, mais dessinées avec un goût exquis par des maîtres. De là ces robes, d'apparence rude et terne, mais savamment coupées. Ainsi le Zénisme délivra le Japon des profusions et des luxuriances qui sont naturelles dans l'Inde et qui longtemps avaient séduit l'Asie continentale.

De la pauvreté il fit l'élégance, et l'élégance, il la cacha. Le goût des cachettes et des surprises qui nous déconcerte quelquefois dans l'art japonais a là son origine. Sur l'autel domestique, considérez cette vieille boîte de laque tout unie et qu'aucun ornement ne décore : ouverte, elle révèle le plus précieux travail, une incomparable floraison d'or, soigneusement dérobée à la brutalité d'une exhibition permanente. Dans ce mauvais fourreau repose une lame célèbre. De même on enveloppe d'une pièce de soie le cadeau qu'on fait, pour éviter de l'exhiber. On dissimule dans des sachets coulissés et dans des boîtes les poteries immémoriales. Nous serions tentés d'y voir une malice : c'est une charmante énigme bouddhique, un raffinement de plus.

Des vertus de cet ordre ne sauraient être éphémères. Une fois acquises, elles le sont pour toujours. Elles ne caractérisent pas une génération ou un siècle, mais le génie de toute une race. Une fois parvenue à ces hauteurs, elle s'y maintient. Elle peut s'enrichir de nou-

velles nuances morales, être secouée par les agitations les plus profondes : d'une pareille noblesse on ne saurait déroger. Il semble parfois que la nation oublie ces souveraines leçons : mais elles sont mêlées à toute sa vie, on les entend retentir à travers l'histoire comme un écho des âges, et les hommes nouveaux sont encore à cet égard les élèves des hommes anciens.

Il n'en est pas moins vrai que les bandes recrutées par Nobounaga, Hideyosi et Yeyasou pour établir leur pouvoir et pour restaurer l'unité et l'autorité de la politique japonaise, au sortir des désordres dans lesquels sombrèrent les Asikaga, étaient animées par un idéal moins complexe et moins raffiné. Les aventuriers qui installèrent les Tokougawa sur le siège des Chôgouns n'avaient que leur sabre et ne se targuaient pas d'une longue généalogie. La guerre peut être une école d'ascétisme, elle peut également exaspérer, en le comprimant, l'instinct de jouir. Enrichis et honorés, les soudards des nouveaux Chôgouns, — des soudards issus d'une race fine, — firent de l'art le véhicule de joies moins discrètes que les subtils et austères plaisirs des Asikaga. Dans les forteresses de pierre bâties par les princes sur des plans d'Europe, dans les châteaux des provinces établis sur le même modèle pour les daïmios, les peintres allaient bientôt exécuter des décorations immenses, couvrir les murailles, en quelques jours, de colossales forêts de pins, d'oiseaux légendaires, de tigres, de monstres éclatants. A l'intérieur des galeries

et des salles, ainsi agrandies par le spectacle d'une nature artificielle, impressionnante, somptueuse, les fêtes, les cortèges déployèrent les richesses mouvantes des beaux costumes et des parures.

Nobounaga avait essayé de sauver l'art Zèn en protégeant les héritiers directs de la tradition Asikaga, les Kano, continuateurs spirituels de Sesshou et de ses émules. Le chef de cette dynastie, Masanobou, était mort en 1490, laissant une œuvre pleine de largeur et de sérénité, très pénétré de l'esprit des maîtres chinois[1]. Son fils Motonobou (1480-1559) résume toutes les acquisitions faites à cette époque par la peinture en Chine et au Japon, avec une force et une plénitude extraordinaires. Il avait immensément copié les maîtres chinois, en se retrempant sans cesse aux sources japonaises. Peintre d'oiseaux, de fleurs, de paysages, peintre religieux, décorateur, tantôt il manie avec sobriété l'encre et le pinceau du pur Zéniste, tantôt (principalement dans ses sujets bouddhiques) il s'abandonne au charme délicat des tons rares et des rehauts d'or. Nobounaga, encore obscur, l'avait connu et admiré. Parvenu au pouvoir, il employa le second fils du vieux maître, Chô-ei, artiste sans originalité, dépositaire d'une tradition d'où toute vitalité peu à peu s'écoule et qui va bientôt se dessécher dans les académies.

Au vieux génie Zèn se substitue alors un art neuf,

1. Voir au Musée de Boston une copie de son Çakya-Mouni par Tan-you, à rapprocher de Go Dô-si.

qui traduit les besoins d'une aristocratie récente, son goût pour le luxe et la prodigalité. Il ne cherche plus ses modèles chez les Song, il remonte plus haut, les splendeurs des Thang l'éblouissent. Il invente une technique nouvelle pour les applications d'or : accompagnées d'une chaleureuse gamme de jaunes, d'orangés, de rouges, elles flamboient avec majesté. Ei-tokou, deuxième fils de Chô-ei, est encore un Kano, mais galvanisé, enrichi, vivifié par la vigueur d'un grand renouveau historique. Sur les murailles des palais d'Hideyosi, se répandent de merveilleux mirages sur fonds d'or, que rehausse encore un savant emploi des glacis. L'étude de la nature aboutit au pur décor, au beau paraphe ornemental, à de grandes symphonies colorées, délicieuses et vides, absolument opposées au pénétrant idéalisme Zèn.

Il restait encore une vieille aristocratie jalouse et fermée, serrée autour de l'empereur, fidèle à ses traditions et à ses peintres. L'école de Tosa n'était pas absolument morte, mais déchue de son antique grandeur et comme reculée dans l'ombre des âges. Des maîtres comme Kô-etsou, Sô-tatsou et Kô-rin ressuscitèrent ses plus captivants prestiges et, dans leur analyse passionnée des peintres anciens, ils furent sensibles aussi à l'émouvante austérité des Asikaga. Suaves et ardents coloristes, ils eurent le don d'une éblouissante technicité, mais ils surent en dépasser les prodiges en parvenant à rester simples. Souvent quelques masses, des effets largement lavés leur permettent d'atteindre

à la grande poésie du paysage Asikaga. Un profond respect de l'art les soutient, la puissance continue du souffle idéaliste leur manque, ils ne sont pas baignés par le vent des cimes. Parfois même, en étudiant leurs œuvres, surtout celles de Kô-rin, on a l'impression de se trouver en présence de spirituels archaïsants très habiles. Une profonde étude des choses japonaises, des fleurs, des rochers, des oiseaux, vus et observés avec une fraîche sincérité, les sauve du maniérisme.

Il semble que nous nous éloignions de plus en plus des sources vives du Bouddhisme et des grandes inspirations religieuses et naturalistes. L'académisme Kano, sous les Tokougawa, dessèche l'art à force de copies, de formules et de redites. Une société voluptueuse et riche s'abandonne au plaisir. Le génie japonais court-il le risque de s'énerver et de s'anémier ? La naissance de l'école vulgaire, le succès de l'estampe, ces deux grands faits de l'art du XVIIIe siècle, lui ont-ils rendu un sentiment profond et vrai, garant et preuve de sa vitalité ?

Nous ne sommes pas sur un point quelconque de l'Asie. Ce peuple est extraordinaire par la constance, par la discipline, par la force de renouvellement. Le régime Tokougawa a pu jeter sur ses vertus anciennes un voile un peu lâche et bariolé : mais il conservait au plus profond de son cœur les enseignements des Asikaga et, en même temps, une foi profonde dans l'avenir de la nation et dans l'idéal asiatique. Le samouraï Tokougawa, à force de se modeler sur les

ancêtres, est devenu, en quelque sorte, leur authentique descendant. Le peuple le sait, il en conçoit de l'orgueil et de la joie, il applaudit à l'héroïque vengeance des quarante-sept rônins. Aux plus mauvais jours du despotisme des Chôgouns, alors que la nation semblait ensevelie dans les joies physiques, il restait encore, sous la robe du scribe provincial, du médecin et du professeur de chinois, des ascètes à la mode antique, des poètes et des peintres inspirés par un sentiment large. Les maîtres de l'école vulgaire ne sont pas de grossiers décadents et des amuseurs de foules. Ils sont profondément d'accord avec le génie national, avec le génie religieux de leur patrie et de leur race.

Si l'on se limite à une vue superficielle du passé de l'art, on peut croire qu'il n'en est rien. La scission semble profonde entre ces peintres d'acteurs et de courtisanes et les vieux maîtres du paysage et du portrait. Mais peut-on oublier que l'école a ses origines dans la manière de Toba Sojo, inspirée par une pensée profondément bouddhique ? L'estampe ne sort-elle pas de l'imagerie pieuse? Devenue profane, que conserve-t-elle de ces antiquités vénérables, dans quelle mesure est-elle une œuvre d'art bouddhique ?

Elle l'est par l'exquise spiritualité de sa technique, par sa pureté linéaire, par la poésie d'un espace infini que rien ne limite, où les ombres sont absentes, où les formes, délivrées de la pesanteur, semblent évoluer avec une aisance grave dans l'éternelle lumière. Elle

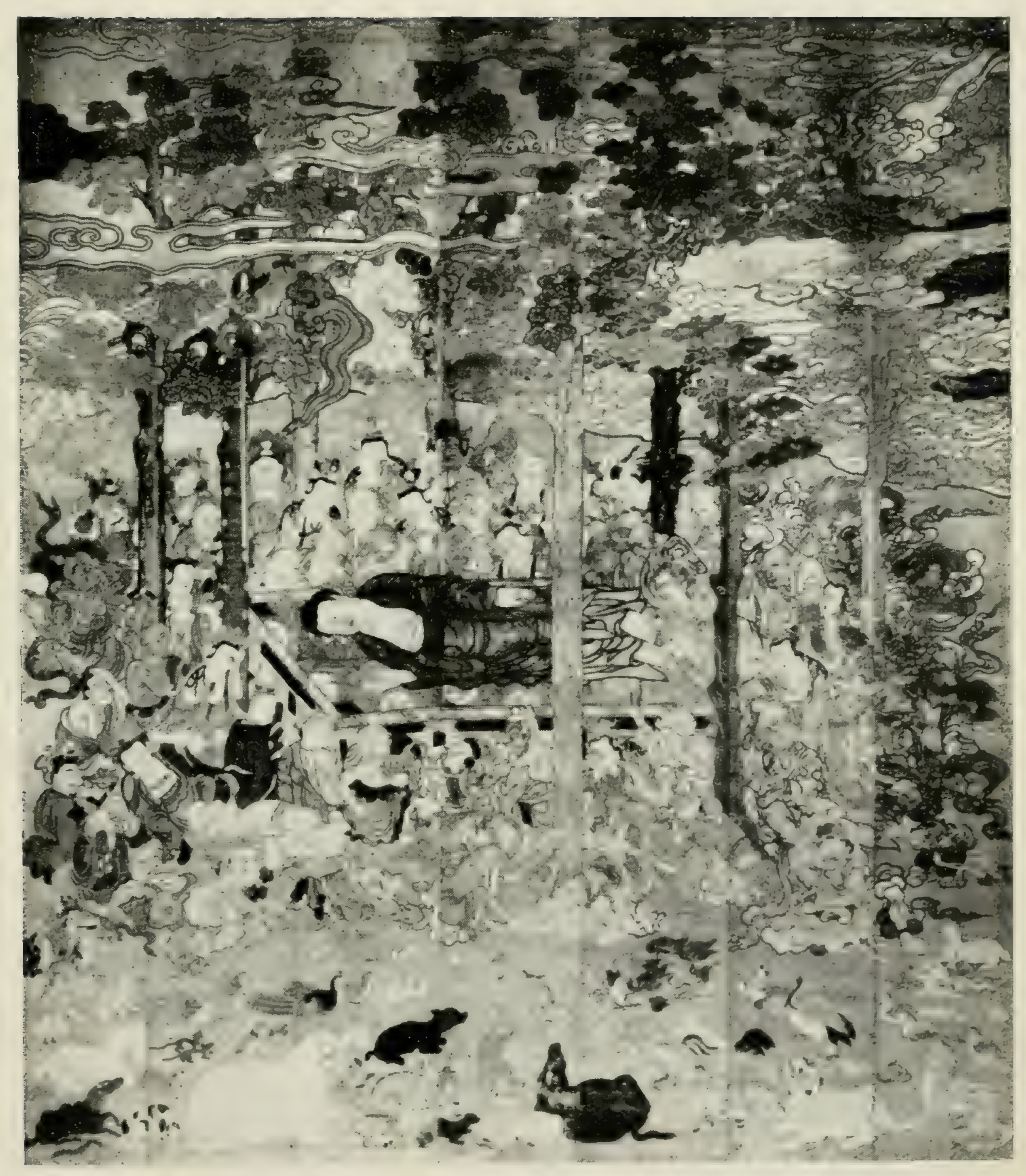
l'est par la grâce toute-puissante du sentiment féminin, par l'impérissable sourire d'Amida qui brille sur les estampes d'Outamaro, comme sur les fresques d'Ajanta. Elle l'est par l'humour tendre et pitoyable qui anime l'artiste penché sur la vie des pauvres et sur la vie des bêtes. Elle l'est par la souveraine puissance d'évocation naturaliste qui donne un tel style et une telle profondeur aux planches des grands paysagistes, Kouniyosi, Hokousaï, Hirosighé.

Le prêtre Nitsi-ren, fondateur de la secte bouddhique Hokka, chemine doucement à travers une tempête de neige (Kouniyosi). Il semble tout petit et comme perdu dans la désolation du paysage. Mais il est si étroitement associé à tout ce qui l'entoure, les flocons l'enveloppent si bien, il avance avec tant de sérénité au milieu de ces blancheurs légères que sa candeur et sa sainteté se mêlent à la terre qui le porte, au ciel qui descend sur lui comme une bénédiction tendre, sa méditation envahit paisiblement la nature et l'hiver. — Les promeneurs d'Hirosighé s'arrêtent devant les points de vue célèbres ; au pied d'un arbre héroïque, contemporain des fameux hommes d'armes et des abbés exemplaires, ils s'assoient en famille pour improviser à l'envi de courts poèmes : l'âme du paysage se mêle à leur âme et la fait chanter. — La pluie tombe avec roideur sur un pont de la Soumida. Les gens se hâtent, sous des parapluies énormes. Au loin, dominant l'immensité du Pacifique, le mont Fouzi s'élève, gris et noir, redoutable par sa masse et par sa

solitude, comme l'image des stabilités immuables et des puissances cachées. — Hokousaï enfin appartient au Bouddhisme, non seulement par sa piété, non seulement par ses peintures colossales de Dharma, non seulement par ses planches d'imagerie religieuse, mais par l'inquiétude de surprendre et de capturer la vie dans ses ressorts les plus secrets, par le don prodigieux d'animer la matière, de lui insuffler l'esprit, de la suggérer avec puissance par quelques traits, par quelques points. Son œuvre extraordinaire et multiple, vrai miroir de la nature vivante, dernier terme de l'évolution de l'art japonais, met en relief une des deux grandes vertus qui se dégagent pour nous de l'histoire de cet art et qui nous permettent de le caractériser comme une forme classique et communicable du génie bouddhique, — la suggestion de la vie par des moyens exceptionnellement concis.

III. — LE DON DE LA VIE ET LE SENS DU STYLE. LE CLASSICISME BOUDDHIQUE.

Il était naturel qu'un peuple aux yeux duquel l'univers est dans l'atome, pour lequel l'esprit est partout et qui se refuse à voir dans la matière la pesante image de l'inertie et de la mort, se révélât dans les arts comme un exceptionnel *animateur*. Il y a quelques années tout au plus que nous savons faire la différence entre la masse et la matière, que nous reconnaissons dans cette dernière toute sorte de puis-



Cl. Sylvestre.

Art Japonais (*XVI*[e] *siècle*).

Le Nirvana du Bouddha, broderie.
(Musée Guimet de Lyon, ancienne collection Sichel.)



Cl. Sylvestre.

Art Japonais (*XVIII*e-*XIX*e *siècle*).

Kouniyosi. — Le Nirvana de l'Acteur Dandjourô, esquisse pour une estampe satirique.
(Musée Guimet de Lyon.)

sances agissantes et d'énergies concentrées. Depuis des siècles, la pensée bouddhique en connaît et en observe les tressaillements. Et quand elle s'applique à l'étude des formes organiques, le pinceau n'en trace pas de froides copies ou de pâles simulacres, mais des raccourcis d'une intensité presque obsédante. Même aux époques de grand classicisme, alors qu'un merveilleux équilibre règle les rapports de l'esprit et de la matière dans les arts, une flamme cachée circule, une force toute-puissante qui se contient, infiniment plus riche et plus active qu'un sous-entendu idéologique. Plus tard, elle éclate, elle se fait jour avec une sorte de fièvre. Je ne dirai pourtant pas qu'elle se déploie et qu'elle déborde. Rien de semblable en elle à l'opulence vénitienne, à la générosité flamande. Ce que nous appelons la vie chez Rubens ou chez Tintoret n'est peut-être qu'un abus de mots : on entend sans doute désigner par là une brillante profusion de dons, une pathétique largeur, de la richesse, de l'exubérance. Mais c'est de la vie que je parle, de la force secrète qui meut, qui anime et qui galvanise les êtres. Elle est sensible dans des repos, dans des nonchalances, dans des immobilités. Elle est présente, elle est inscrite avec autorité dans les nervures d'une graminée comme dans la musculature d'un athlète endormi. Elle ne dépend pas du moment ou de l'ambiance, elle n'est pas le contre-coup de la pensée humaine, mais, définie, locale, parfois comprimée, réduite à un rien perdu dans la lumière, à un remous

de l'onde, à un frisson de la chair, elle est la vie tout entière. Chez les maîtres de l'Oukiyo-é, l'école de la vie qui passe, chez les sculpteurs de netsoukés, elle est charmante,— et parfois terrible — de vérité expressive. Leurs yeux inquisiteurs la poursuivent et la discernent partout; encore chaude et animée, elle palpite dans leurs albums fourmillants et concis.

Accrochée au fruit du kaki, dont elle pompe le suc, la sauterelle ploie délicatement ses longs membres bien articulés, pareils aux ais savants d'une machine de guerre; sur la plage, à marée basse, les bêtes de la mer rampent ou sommeillent, et tous les prolongements de leur être, tentacules, cils, dards épineux, dessinés d'un trait sobre, pur et ténu, semblent bouger, vibrer, se contracter, se détendre, palper, avec l'hésitation molle et adroite d'un toucher aveugle. Les singes touffus sont des boules de poils, où brille tout à coup la sagesse ironique d'un visage rose et glabre de vieillard heureux. Tous les regards expriment une pensée mystérieuse, inquiète et vive ; tous les aspects, tous les hasards, jusqu'au bouquet de feuilles hirsutes brassées par le vent, nous communiquent l'ardeur secrète de leur âme.

Quant aux humains, ils se démènent dans la bataille et dans l'action. Les héros et les ouvriers, noueusement construits, tuent ou créent, mènent besogner pour le bien ou pour le mal leurs corps trépidants. La femme se pare avec des artifices nobles et savants pour la volupté qui bientôt la renverse et la tord tout

entière. Et, tandis que les belles réparent leur désordre et se contemplent dans des miroirs de métal poli, le bras levé, nu jusqu'à l'aisselle, et le peignoir lâche laissant voir la maigreur élégante de l'épaule, là-bas, à travers le cadre de la baie largement ouverte dans les cloisons de papier, par delà les maisons du port, le soir descend, avec son ciel déjà sombre taché de cerfs-volants et de grandes voiles pacifiques.

La vie n'est pas une succession de saccades, elle a ses accents larges et sa continuité ; sous ses aspects familiers, elle conserve son ardeur, mais, dans la demeure des hommes, elle devient facile, gaie et tendre. Les poteries touchées par des mains féminines s'imprègnent de leur délicate chaleur. L'aspect usé des choses leur confère une spiritualité qu'ignore le neuf. Des vieilleries délaissées traînent dans un coin de la chambre ; elles sont chargées de regrets humbles. D'un trait, en coin de page, voici, avec le bol à saké, le plateau de laque, une ceinture fanée, tout un poème de vie domestique, juste et pénétrant parce qu'il n'est pas chargé de commentaires.

Il en est de même de ces essais légers, rédigés souvent par des femmes, au courant de la plume, qui portent jusqu'à nous les réflexions, les rêveries, les paysages préférés, les heures de choix, les tendres souvenirs des spirituelles et des indolentes. Conçus sans fatigue, venus d'un seul jet, concis et purs, ils ont une sincérité, un ton libre et vrai qui enchantent. Les retours des parties de campagne, alors que toute

la troupe, entassée dans un chariot qui grince, rit à perdre haleine sans savoir pourquoi, et que l'on ne discerne plus ses voisins dans la nuit qui tombe, l'émotion des amants cachés, le chien qui aboie, l'enfant qui pleure, les paquets de vieilles lettres ou de poésies d'autrefois, relues par un soir de pluie, en automne, — toutes ces notations précieuses sont d'exactes et captivantes images de la vie humaine, réduites à quelques mots qui ne sont rien, mais dont les échos sont infinis. Oui, c'est un éminent don de vie, que de savoir mettre un tel sens dans une matière si peu chargée et, d'une haleine, de lui donner des ailes et un chant.

Voilà ce que nous voyons et ce que nous entendons d'abord. Mais une autre vertu de l'art japonais s'impose à notre étude, le don du style. Le style, ce n'est pas l'élégance toute pure, c'est quelque chose de plus, un sens supérieur de l'ordre, l'expression plastique de la noblesse intérieure, le rythme régulier d'une vie puissante et grave. Dans les arts du dessin, il se manifeste par une largeur pleine d'audace sereine et d'innocence ; dans l'art d'écrire, par une économie pleine de dignité, qui bannit le trop-plein des mots, les chatoiements aimables, les tours singuliers ou jolis ; dans la parure, c'est, si l'on veut, une alliance de la modestie et de la hauteur qui va plus loin et plus haut que le rare et que l'exquis. Le style, c'est le sceau des races supérieures et des grandes œuvres. Nous aimons à le reconnaître dans les manifestations

les plus anciennes du génie humain, comme si le temps, en laissant s'écrouler des tentatives périssables, viciées par un malaise natif ou rongées par leur propre corruption, ne permettait la durée qu'aux monuments d'un âge où l'homme n'était pas encore déchu. Et il est vrai que les civilisations vieillies, s'enrichissant tous les jours de notes nouvelles et complexes, de nuances rares, de raffinements qui les désagrègent, perdent peu à peu le don du style. On pourrait croire qu'il est la langue par laquelle s'expriment seulement les peuples enfants.

En Grèce, en France et au Japon, il escorte magnifiquement les siècles. Dans la coupe du visage d'une statue funéraire de l'Asie hellénistique comme dans le dos divin de la Héra de Samos, il y a quelque chose qui émeut en nous une méditation solennelle. De la période Nara à la période Eddo, le don du style s'exerce en mainte occasion avec une largeur et une autorité que n'altèrent ni ne diminuent les vicissitudes de l'histoire. Sur cette terre d'élection, les leçons des bronziers chinois du VIIe et du VIIIe siècle produisent des œuvres qui sont comme l'exemple de la majesté des dieux. Les grands portraits sacerdotaux, peints sur des panneaux de soie et conservés dans les temples, nous offrent le spectacle d'une humanité auguste, solide comme le temps, baignée du rayon des vérités éternelles. De colossales forêts de pins tracées sur les murailles des palais et comme nées d'un seul coup, sont l'image de la force harmo-

nieuse, de la permanence et de la stabilité. Plus tard, au dix-septième siècle, en dessinant pour les laqueurs des modèles de compositions décoratives, Kô-rin conserve aux plantes, aux bêtes, aux éléments le prestige de la grande forme et le charme de cette spiritualité délicate sans laquelle l'art, pour les Japonais, serait dépourvu de sens et d'intérêt.

Mais descendons encore, allons jusqu'à cette époque qu'il est de mise de négliger désormais, pour se vouer exclusivement aux recherches archaïsantes, feuilletons une fois encore les recueils des admirables estampeurs de la fin du XVIIIe siècle à qui nous avons déjà demandé des enseignements. L'élite, il est vrai, les reléguait au dernier rang ; ils étaient les peintres de l'*école vulgaire*, opposés aux peintres des académies Kano, seuls admis par les doctes, à cette époque intoxiquée de pensée et d'art chinois. Mais il se trouve que ces amuseurs du peuple étaient les vrais dépositaires de la tradition yamatisante, les continuateurs authentiques d'un art de largeur et de vérité. La femme de Kiyonaga, la femme d'Outamaro, — je pense non seulement à la série des grandes Têtes, à la Sortie Nocturne, à la Toilette, aux Maternités, mais à ses ouvrières, à ses courtisanes, si dignes dans le travail et dans la volupté, — sont, par la force, la grâce et la noblesse, les sœurs de ces jeunes Athéniennes qu'au IVe siècle avant Jésus-Christ, les peintres de vases traçaient d'un pinceau léger sur l'argile blanche des lécythes. M. Pottier a eu bien raison de le

dire et, le disant, il ne fut pas abusé par sa bonne mémoire d'humaniste. Et si l'on est fondé à faire de pareils rapprochements, ce n'est pas seulement que le royaume de Gandhara, héritier d'un rayon de l'hellénisme, a pu propager à travers les siècles jusqu'aux rivages du Pacifique la palpitation de quelques-uns des dons sacrés, c'est que ces dons mêmes, servis par une technique analogue, le maniement du pinceau chargé de noir ou d'une eau faiblement colorée, étaient également échus à une autre élite humaine, dès longtemps qualifiée pour inventer des formes de beauté. Ce grand sens plastique, qui ne naît pas des exercices stériles de l'école, mais d'une contemplation innocente et amoureuse de la vie, les maîtres dont je parle en sont doués presque tous à un haut degré. Ils ont tardivement senti la poésie du nu ; toujours ils ont su draper avec une noblesse souveraine les étoffes qui le décorent, trouver la gamme exquise et grave qui convenait au charme et à l'ampleur de la ligne. Leur intelligence linéaire, leur art de disposer des à-plat de tons heureusement choisis nous leur font donner le nom de décorateurs. Pauvre éloge, en vérité, et qui ne vient que par surcroît. En présence de tant de chefs-d'œuvre qui ne sont pas faits le moins du monde pour *décorer*, mais bien pour demeurer cachés et pour être contemplés de temps à autre, et comme à la dérobée, ce n'est pas beau décor qu'il faut dire, mais grand style.

On peut s'étonner qu'un peuple si curieux des

accents passagers de la vie, si subtilement attentif à ses manifestations individuelles, épisodiques et véhémentes, si habile à la concentrer et à la décharger, si l'on peut dire, avec brusquerie, ait été en même temps capable de cette majestueuse ampleur et de cette sérénité, qu'au milieu de cette fièvre, de ce fourmillement, de cette agitation, il ait conservé cette qualité d'équilibre souverain, supérieur aux contingences et aux accidents. L'esthétique ne nous enseigne-t-elle pas qu'il y a antagonisme entre la vie et le style en art? Mais c'est précisément parce qu'ils ont été des amateurs passionnés de la vie et qu'ils l'ont contemplée éperdument, qu'ils ont pu rester jeunes, éviter de s'endurcir à des formules, continuer à voir large et vrai, quels que fussent les sujets, les caractères et les dimensions. Il est admirable de constater que chaque fois qu'ils ont couru le risque de vieillir dans l'académisme, ou, par contre, de s'éparpiller dans des riens charmants, ils ont été ramenés à la justesse et à l'harmonie par un sens très rare de la mesure. J'ai insisté ailleurs sur la puissance de ce rythme, sur cette oscillation qui explique certaines alternatives de l'art japonais.

Cette juste mesure, c'est le caractère des civilisations supérieures, de celles qu'on a le droit d'appeler classiques, parce qu'elles peuvent servir d'exemples et de modèles à l'humanité. Les grandes époques de l'Inde et de la Chine même n'ont pas traité l'idéal bouddhique avec cette largeur et cette autorité. L'art

de l'Inde fut reconquis par sa profusion native. Les Song du sud eux-mêmes ne furent peut-être que de rares et délicieux esthètes. Mais le Bouddhisme au Japon repose sur un sol historiquement et moralement ferme. Il y a pris sa qualité communicable et humaine. Le génie japonais l'a cultivé, non seulement pour lui, mais pour nous. Pour en rassembler toutes les forces, il inventa des concisions inédites. Loin de se perdre en épanchements, en commentaires, il chercha et il trouva le son juste. Parfois il s'embrouille dans un ésotérisme un peu puéril ; son goût pour les cachettes, son horreur des évidences l'inclinent à une complication malicieuse qui nous déconcerte. Parfois son laconisme le sert d'une façon admirable. Avec un point posé à bout de pinceau, Hokousaï, ce miracle final du Zénisme, exprime une vérité. En quelques syllabes, Ba-chô « ramasse » un paysage et propage une émotion.

Penché sur la vie qui bouge et qui fuit, habile à en extraire des synthèses puissantes et nobles, ramené sans cesse par un esprit de mesure à la juste pondération de ses dons, apte à les traduire avec économie, le Japon ajoute à l'élégance de sa pensée et de son art le prestige d'une note volontairement mystérieuse et secrète. Non qu'il ait de la prédilection pour les énigmes, mais il n'étale rien. Les belles armes doivent être cachées dans des fourreaux médiocres. Un gentleman du temps des Asikaga dérobe sa noblesse sous des vêtements simples ; il vit dans une demeure rus-

tique, dont les proportions ont été longuement étudiées par un maître. Dans l'industrie humaine il chérit un effort qui s'égale ou s'apparente à la majesté des choses naturelles. Ce génie sobre, ardent et pur ne s'est pas attardé dans le luxe : très vite il a franchi l'étape qui le sépare du raffinement. Dès lors, il ne peut plus tolérer que des objets, des œuvres et des pensées absolument dignes de l'élévation morale de la race. Les artisans travaillent durant des mois pour fixer dans le laque, le bronze ou la céramique un aspect éphémère de la nature qui devient l'objet d'une méditation durable, une source jaillissante d'émotions. Sur la soie gommée ou sur le papier, plus beau que la soie, le pinceau de l'artiste écrit d'un seul jet le trait qu'il faut, et non tel autre. Le poète choisit et arrange les mots qui perpétueront une minute immortelle. Ainsi s'épanouit une culture unique, dont le principe peut se formuler ainsi : l'inachevé de la vie soumis à la largeur du style, dans la perfection de la matière.

CONCLUSION

L'art bouddhique naît et progresse dans l'Inde à mesure que se répand la pensée de l'initiateur et qu'il est favorisé par le pouvoir et par les fondations pieuses. Il crée une architecture qui porte en elle tous les principes de son développement et qui, du reliquaire massif, fera sortir l'aérienne pagode. Il décore les monuments du culte d'une sculpture d'abord emblématique, puis plus libre et plus vivante et sur laquelle vient rayonner enfin une influence gréco-romaine de basse époque. Alors sont fixés les thèmes essentiels de l'iconographie, l'image du Bouddha se dresse, pour la première fois, dans l'attitude du renoncement, de la méditation et de l'enseignement.

De l'Inde septentrionale, il passe au Turkestan, où ses débris révèlent des sociétés longtemps prospères, puis en Chine. Dans le nord de ce pays il multiplie les images du Bouddha, conformes au type élaboré dans la vallée de l'Indus. La Chine du sud, plus sensible et plus lyrique que la Chine du nord, positiviste et communautaire, le dote d'une puissance et d'un charme d'expression qu'elle avait déjà mis en lumière dans la poésie, et peut-être dans la peinture de pay-

sage, au cours de la période précédente. Des nuances de la pensée bouddhique, nuances nouvelles ou révélées pour la première fois à la Chine, contribuent à enrichir les arts. Tantôt la secte Thyen-thaï et la secte Tchen-yen font prévaloir une note mystique, recueillie, précieuse, richement décorative. Tantôt la secte Tchhan, ascétique et contemplative, favorise le sentiment de la nature et le culte de la beauté du monde. Les premières triomphent en Chine sous les Thang, au Japon sous les Foudziwara ; la seconde, en Chine sous les Song, au Japon sous les Asikaga. En Chine, l'invasion mongole fait prédominer dans l'art bouddhique une note réaliste qui doit prendre au Japon son accent décisif. Mais les progrès officiels du Confucianisme, sur lequel les conquérants ont besoin de s'appuyer comme élément d'ordre, finissent par endormir la Chine après les Ming.

Le Japon a recueilli l'enseignement de l'art gréco-bouddhique pendant la période Nara. Au cours des âges suivants, tantôt sous la forme Singon, tantôt sous la forme Zèn, tantôt en s'inspirant du réalisme Yuen, et même à l'époque où domine l'éthique purement chinoise, il donne au génie bouddhique une tonalité plus ferme. Toutes les forces de la vie sociale, le sentiment d'une haute mission historique, la discipline, la sensibilité, l'humour concourent à produire une culture dont l'art est l'expression absolue et que l'on peut qualifier de classique. En elle se concilient et trouvent leur pleine synthèse les deux grandes forces

antinomiques du génie asiatique, le Dragon de l'éternel changement, qui fait courir dans l'art les puissances galvaniques de la vie, le Bouddha de l'éternel repos, qui lui confère la solennelle gravité du style.

Ainsi se trouve également résolue la contradiction qui existe *a priori* entre une éthique de renoncement, fondée sur une philosophie du vide, et tout développement possible d'un art. Deux séries de facteurs agirent à cet égard sur le Bouddhisme : et d'abord les forces empruntées aux milieux ou propagées par les échanges, son rayonnement dans l'Inde même, chez un peuple romanesque et imagier, qui inventa et découpa les scènes de la légende ; l'influence de l'art méditerranéen, qui lui enseigna une plastique ; enfin le génie lyrique des riverains du Fleuve Bleu qui lui montrèrent, douées de vie et dignes d'amour, les formes changeantes de l'univers. D'autre part, le succès de certaines écoles modelait peu à peu ses capacités esthétiques : le mysticisme Tchen-yen, en multipliant les formes et les noms des dieux empruntés à d'autres panthéons, en s'attachant aux rites et aux cérémonies ; l'idéalisme naturaliste de la secte Tchhan, en faisant de l'ascétisme une discipline aristocratique, une méthode raffinée de vie, une communion avec la nature.

Grâce à cette souplesse puissante, le Bouddhisme a créé un art complet, je veux dire une manière d'interpréter la nature et l'énigme du monde qui intéresse toute l'humanité. Parti des leçons du paganisme méditerranéen, mais confiant à cette enveloppe le secret de

l'Asie, confinant parfois par la tendresse, par l'élévation, par la pitié au génie chrétien des grandes époques, cet art exprime, non par la copie des choses naturelles, mais en suggérant les rapports qui les unissent à l'être humain et à la vie de l'univers, une philosophie de la nature que l'art occidental n'a connue qu'au dix-neuvième siècle, et d'une manière imparfaite.

A travers tant de changements et malgré tant de voyages, on peut dire que l'art bouddhique reste fidèle aux principes dont il est sorti. Les notes graphiques des dessinateurs et des peintres, les vaporeux paysages de fleuves et de vallées, la bête qui bondit, l'eau qui court, l'herbe qui plie, la féerie de la neige, de la lune et des fleurs, les feuilles rougies de l'érable sur les rivières d'automne, tout prend corps et prend âme sous nos yeux avec le charme étincelant et rapide de la vie qui passe. Elle glisse, elle s'enfuit, elle n'est plus. Les insectes s'évadent du carnet de croquis. Les héros s'exterminent. Les danseuses et les courtisanes s'épanouissent comme des fleurs qui vont mourir. Cet univers bouge, s'efface et disparaît. Seule demeure, les yeux à demi-clos, le visage resplendissant de lumière intérieure, les mains abandonnées au creux du manteau, plus immobile, plus impénétrable et plus résistante qu'un rocher des montagnes, l'image du détachement souverain et de la suprême pitié.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

BENOIT (François). — *L'architecture : l'Orient médiéval et moderne*, Collection des Manuels d'histoire de l'art, Paris, 1912.

BURGESS (J.). — *The Buddhist stûpas of Amarâvatî and Jaggayyapeta*, Londres, 1887.

BURNOUF (E.). — *Introduction à l'histoire du Bouddhisme*, 2 vol., Paris, 1845-1852.

BUSHELL (S.-W.). — *L'art chinois*, traduction par Henri d'Ardenne de Tizac, Paris, 1910.

CAHUN (Léon). — *Introduction à l'histoire de l'Asie, Turcs et Mongols, des origines à* 1405, Paris, 1896.

CHAVANNES (Edouard). — *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, 2 vol., Paris, 1909.

— *Voyage archéologique dans la Mandchourie et la Chine septentrionale*, conférence publiée dans le *Bulletin du Comité de l'Asie française*, 1908, p. 135.

— *La peinture chinoise au Musée Cernuschi*, dans *Ars Asiatica*, I, Bruxelles et Paris, 1914.

CUNNINGHAM (A.). — *The Stupâ of Bharhut*, Londres, 1879.

— *Mahâbodhi or the great Buddhist temple at Buddha-Gayâ*, Londres, 1892.

FENELLOSA (Ernest F.). — *L'art en Chine et au Japon*, adaptation par Gaston Migeon, Paris, s. d.

FERGUSSON (J.). — *Tree and Serpent Worship*, Londres, 1873.

FOCILLON (Henri). — *Hokousaï*, collection Art et Esthétique, Paris, 1914.

FOUCHER (A.). — *Les bas-reliefs gréco-bouddhiques du Gandhâra*, Paris, 1905.

— *Etudes sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*, 2 vol., Paris, 1900, 1905.

— *L'art bouddhique dans l'Inde d'après un livre récent*, dans la *Revue de l'histoire des religions*, 1894, p. 319.

GONSE (Louis). — *L'art japonais*. 2 vol., Paris, 1883. — Edition réduite dans la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, Paris, s. d. (1883, 1886).

GRIFFITHS (J.). — *The paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajantâ*, 2 vol., Londres, 1896.

GRUNWEDEL (A.). — *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin, 1893 ; 2e éd., *ibid.*, 1900.

Grunwedel. — *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, traduction par Ivan Goldschmidt, Paris et Leipzig, 1900.

Guide illustré du Musée Guimet de Lyon, Chalon-sur-Saône, 1913.

Handbook of the old shrines and temples and their treasures in Japan, Tokio, 1920.

Hearn (Lafcadio). — *Le Japon*, traduction par Marc Logé, Paris, 1914.

Hedin (Sven). — *L'Asie inconnue*, 2 vol., Paris, 1900.

La Vallée Poussin (L. de). — *Bouddhisme, opinions sur l'histoire de la dogmatique*, Paris, 1909.

Le Bon (Gustave). — *Les civilisations de l'Inde*, Paris, 1887.

— *L'Inde monumentale*, 5 vol., Paris, 1885.

Leclère (Adhémard). — *Le Buddhisme au Cambodge*, Paris, 1899.

Leemans (C.). — *Boro-Boudour*, 13 vol., Leyde, 1874.

Lemoisne (P.-A.). — *L'estampe japonaise*, Paris, s.d.

Lévi (Sylvain). — Article *Inde*, dans la *Grande Encyclopédie*, 1893.

— *Le Bouddhisme et les Grecs*, dans la *Revue de l'histoire des religions*, 1891, p. 36.

Maindron (Maurice). — *L'art indien*, Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, Paris, s. d. (1898).

Migeon (Gaston). — *Au Japon, promenades aux sanctuaires de l'art*, Paris, 1908.

Milloué (L. de). — *Précis de l'histoire des religions, première partie, les religions de l'Inde*, dans les *Annales du Musée Guimet*, Biblioth. de vulg., II.

— *Le Bouddhisme dans le monde, ibid.*, XXII.

— *Guide illustré du Musée Guimet*, Paris, 1897.

Okakura (Kakuzo). — *The ideals of the East, with special reference to the arts of Japan*, Londres, 1903. — Traduction par Jenny Serruys, Paris, 1917.

Oldenberg (H.). — *Buddha, sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, Berlin, 1881. — Traduction par A. Foucher, Paris, 1894.

Paléologue (Maurice). — *L'art chinois*, Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, Paris, s. d. (1887).

Petrucci (Raphaël). — *Les peintres chinois*, Paris, s. d.

— *La philosophie de la nature dans l'art de l Extrême-Orient*, Paris, s. d.

— *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris, 1918.

Reinach (Salomon). — *Orpheus, histoire générale des religions*, 2e éd., Paris, 1914.

Pouvourville (A. de). — *L'art indo-chinois*, Paris, 1894.

Revon (Michel). — *Anthologie de la littérature japonaise, des origines au XXe siècle*, 3e édition, Paris, 1918.

Seidlitz (W. von). — *Geschichte des japanischen Farbenholtzschnitts*, Dresde, 1897. — Traduction par P.-A. Lemoisne, Paris, 1911.

Sénart (E.). — *Essai sur la légende du Buddha*, 2e éd., Paris, 1882.

Stein (Aurel). — *Ancient Khotan*, 2 vol., Oxford, 1907.

Williams (Sir Monier). — *Buddhism*, 2e éd., Londres, 1890.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

L'ART BOUDDHIQUE ET LE GÉNIE JAPONAIS

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

Focillon, Henri
L'art bouddhique